TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

MARZEC 1946

ROK II

ZESZYT 3

TWÓRCZOŚĆ

MARZEC

1946

TREŚĆ ZESZYTU

LOUIS ARAGON: PRAWO RZYMSKIE PRZESTAŁO ISTNIEĆ
ARKUSZ POEZJI FRANCUSKIEJ
JULES VALLÈS: NIEPRZEJEDNANI
ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI: SPOJRZENIE NA POEZJĘ FRANCUSKĄ
MARIA JARCZYŃSKA: LOUIS ARAGON
WŁADYSŁAW BODNICKI: KOMEDIANT (AKT II I III)
LEOPOLD BUCZKOWSKI: DOLINOSZCZĘSNA
TADEUSZ ŁADA-ZABŁOCKI: OZYMUND / NA ŚMIERĆ POETY
KAROL W. ZAWODZIŃSKI: W STULECIE ROMANTYCZNEGO TOMU POEZJI
HELENA BLUMÓWNA: OLGA BOZNAŃSKA
SPRAWY I TROSKI: TEATR NOWEGO CZASU
SPRAWOZDANIA
NOTY

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

ROK II ZESZYT 3

MARZEC 1946

10.000 EGZEMPLARZY

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE

M — 05487

PRAWO RZYMSKIE PRZESTAŁO ISTNIEĆ

Opowiadanie z tomu „Niewola i wielkość Francuzów", który w najbliższym czasie ukaże się w polskim przekładzie nakładem Spółdz. Wyd. „Książka".

Co za nuda, dla dziewczyny w moim guście ta francuska mieścina, gdzie nie ma na co patrzeć, co kupić, gdzie mężczyźni są mali i czarni, a kupcy w pokłonach, ach, jakbym ich chętnie wychłostała! Nie ma gdzie posłuchać muzyki. Nasz garnizon, nie mówcie mi o nim, sami Ślązacy, ciężcy, powolni, głupi. Każdy z nich ciebie w ten sam sposób uwodzi. Dopóki tu była Puppchen, jeszcze, jeszcze: śmieszna dziewczyna, czytała mi swoje listy, nie była genialna, ale za to złośliwa, mówiła jak się należy o mężczyznach, a potem, zawsze nas widziano razem, to było w dobrym guście.

Jakiś czas w Centralnym Hotelu mieszkali Włosi. Mają ładne oczy. Ale źle skończyli. Ładnie wyglądali, kiedy prowadzono ich wszystkich, wszystkich, przez jednego z naszych na ich stu. Pożałowania godne, pożałowania godne.

Jest co prawda jakiś sklep sportowy, gdzie można jeszcze dostać swetry z dobrej wełny. Ale to nie w moim guście. Posłałam dziesięć do Klärchen. Nie jest jej w tym dobrze. Gorzej, niż mnie. Pisała, że jestem cudna. Nic dziwnego. To bardzo ładne prezenty. Kiedy pomyśleć, jak przydałyby się tutejszym ludziom, gdyby mogli je kupić, ale oni muszą mieć bony, punkty, już nie wiem co. Kobiety nie są wcale eleganckie, jak to nam wyśpiewywano. Nawet nie są ładne. Chuderlawe. Są Ślązacy, którym się to podoba, naturalnie. To w ich guście.

Na placu obok *Złotego Dzwonu* jest kawiarnia *Pod Delfinem*, cała biała, w guście Trianon. Z braku czegoś lepszego, chodzę tam na kawę przed powrotem do biura. Ta kawa to nie mokka. A kawiarnia, zlitujcie się! Miałoby się ochotę na orkiestrę, na walce. Wszystko tu jest ponure, mała mieścina, goście, którzy się znają i miejscowa złota młodzież, dwaj czy trzej chłopcy, którzy udają, że patrzą na kobiety, i co za kobiety: upudrowane, niemłode, żony urzędników... Boże mój, wszystko tu jest do obrzydliwości normalne, jak oni to nazywają? corso, tak, corso. A Bubi pisze mi z wschodniego frontu, że chciałby być po tej stronie! Sam nie wie, co mówi.

Jeden jest tu mężczyzna dobrze wychowany, oficer Gestapo, Oberleutnant. Ma dziwne oczy. I gusta literackie. Pożyczył mi francuski romans, nie pamiętam już, jak się nazywa. Jakiegoś wielkiego pisarza, który jest naszym przyja-

jacielem. Nic nie zrozumiałam. A przecież mieszkałam w Szwajcarii. Oberleutnant mi powiedział: „Ale nieprzyzwoite, co?" Mówi po francusku zupełnie jak Francuz. Ja tego nie znajduję. Dla mnie, co innego jest nieprzyzwoite. Francuzi nic nigdy nie mówią wprost. A ze mną trzeba po prostu. To w moim guście. Naturalnie, nie tak jak Ślązacy. Dla nich, po prostu, ho, ho! Ale Oberleutnant... muszę nie być w jego guście. A poza tym jest zajęty: Żydzi, to jego specjalność. Wszędzie ich znajdzie. Można by powiedzieć, że ich rodzi. Uśmierca ich także.

Mieszka nas szesnaście w śmiesznym, małym hoteliku Metropol, całkiem na górze. Można by powiedzieć internat. Wieczorem słuchamy radia... Bierzemy natryski, jedna drugą szoruje włochatą rękawiczką. Wyszłam już z wieku internatu. Tylko Puppchen była milutka. Jest teraz w Paryżu, nic nie pisze. Musi się bawić. Wściekam się, kiedy pomyślę, że inni się bawią, ach, jak się wściekam.

Dzień jest ciekawy tylko wtedy, kiedy jest rozprawa. Od czasu jak zostałam sekretarką majora von Lüttwitz-Randau, trzy razy tygodniowo uczestniczę w posiedzeniach sądu. Major jest sędzią wojskowym. Szkoda, że nie jest młodszy. Wolę młodszych mężczyzn. Komendant nie jest bardzo zabawny, ale na rozprawie widzi się ludzi, których by się nigdy nie spotkało. Francuzów, komunistów, morderców. Również i naszych żołnierzy, których złapano na czymś, czego nie należy robić, dezerterów. To ciekawe, mam wstręt do dezerterów, ale mnie interesują. Mieliśmy raz SS-mana, który spał z Żydówką. Ale z Żydówką, która nie była od tego. To było bardzo ciekawe, bardzo ciekawe. Jeszcze gorzej, niż dezerter.

Major von Lüttwitz-Randau zaleca się do mnie, oczywiście! Ale nie wprost. Wstydzi się. Nie chce, żeby ktoś o tym wiedział. Ale mnie na tym nie zależy, mogą wiedzieć. Nie musi się zabierać wprost jak Ślązacy, ale mógłby być trochę brutalny. Żałuję, że nie jest młodszy. Ma jedną z tych twarzy bez koloru, jasne włosy, nieco przerzedzone, które pociemniały koło czterdziestki, małe zmarszczki pod oczami. Może ma jakieś zboczenie. Nie umie po francusku, jak Oberleutnant z Gestapo. Od czasu do czasu pyta mnie, jak to będzie po francusku... Zawsze jakieś zwyczajne słowo, zawsze zupełnie zwyczajne. Mam wielką ochotę szepnąć mu coś nieprzyzwoitego. Nauczyli mnie Włosi nieprzyzwoitych słów. Powtórzyłby je na pewno głośno przed oskarżonymi. Nie mogę tego zrobić, szkoda. Przez Partię. Należę do Partii. Nie wolno zapominać. Nie wiem, czy major... Te arystokratyczne rodziny nie mogą zrozumieć naszego socjalizmu. Ani naszego Führera. Sama siebie pytam, czy powinnam pozwolić, aby zalecał się do mnie major von Lüttwitz-Randau.., Napiszę do mego Bubi, zapytam go, co o tym myśli. Gotów jest dać się zabić przez Bolszewików. Biedny Bubi! Zabić się, to za dużo. Dosyć dobrze wyobrażam go sobie bez jednej nogi. Jest za symetryczny. Nudzi mnie swoją regularną urodą. Ach, Bubi, ten przynajmniej zabiera się wprost. Przysłał mi ładne rzeczy z Odessy. Trzeba mu to przyznać, że gust ma dobry. Może za mało fantazji. Właściwie byłby mi potrzebny ktoś, trochę inny niż Puppchen i niż Bubi. I oto spada mi von Lüttwitz-Randau. Jest z czego się śmiać. Ale tak się nudzę.

Nie spytam mojego Bubi o zdanie. Pozwolę się zalecać majorowi. Ale trzeba będzie go nauczyć brać się bardziej po prostu. Kobieta musi być trochę potarmoszona. Bez tego, cóż z mężczyzny. Nudzą mnie i Ślązacy, i Francja, a Puppchen nie pisze z Paryża. Gdyby chociaż trochę muzyki...

Nie mogę przecież całego wolnego czasu marnować u fryzjera, kazać sobie wylewać na głowę wszystko, co mu jeszcze zostało i co nie jest zbyt kosztowne, nakładać na twarz kremy, brać elektro-masaże i dawać się gładzić palcami przez chłopca, który jest Armeńczykiem. Okropny ten brak muzyki. Trzeba będzie spróbować majora. Są różne gusta. W końcu wiek... to przede wszystkim na znaczenie u kobiet. Mężczyźni... wystarczy zamknąć oczy.

* * *

Sąd niemiecki mieści się w ogromnej budowli, z niczym niewspółmiernej, do niczego nie podobnej, ani do miasta, ani do wieku. Budowla jest starodawna, bez Baedekera autor nie potrafi opowiedzieć jej dziejów. Uliczki przylegające do tego czarnego i wysokiego zamczyska wydają się jeszcze węższe, niż są w istocie. Mury czarne z białymi smugami deszczów, dom w pręgi cienia i lawiny. Pełno na nim rzeźbionych figur, które na pewno były kiedyś symboliczne, kilka Cerer, Junony z ciemnego kamienia, Herkulesy lub Satyry i wielkie owoce wysypujące się z koszów. Połączenie belek i kamienia świadczy o przetrwaniu średniowiecza w tym renesansie; od włoskich architektów silniejsza była miejscowa tradycja. Gniazda pod wystającym dachem. Gniazda opuszczone, nigdy jeszcze za pamięci ludzkiej nie wyleciały stąd ptaki.

A w środku sale zbyt wysokie nawet dla nowoczesnego oświetlenia, które z trudem założono, są ogromnym schroniskiem nietoperzy. W gwałtownych ucieczkach ciemności ku sufitom słychać trzepot skrzydeł, wspomnienia dawnych dramatów. Korytarze wahają się przed zagłębieniem w dziwaczny plan tej ciemnej siedziby, nie nęcą ich proste linie, kołują lub skręcają, rozdzielone przez drzwi ciężkie i zniszczone na skrzypiących zawiasach. Jeszcze widać niepotrzebne kraty na zapomnianych judaszach.

Monumentalne schody, drewniane galerie zwisają ciężko z czarnych komnat skąd znikły skradzione dywany, odsłaniając zimne płyty. W jakim drżeniu wszystko to kiedyś znieruchomiało, zostawiając fałdy na zniszczonych obiciach, odblask na ciemnych szybach. Można pomyśleć, że była to jama wielkich drapieżców, którzy jaskinię swą zamyślili na miarę swych apetytów. Działo się to zapewne za czasów hiszpańskiej okupacji, jedynej i prawdziwej, kiedy pan de Valentinois, syn papieża Aleksandra, błądził po pokojach, chudy i czarny, żółty i rozgorączkowany, śledząc za zakamarkami sposobnymi dla morderstw. W mieście tym, które do niego należało, ale które było jedynie przystankiem pomiędzy Rzymem i Hiszpanią, próbował trucizn, które miały mu oddać Włochy. Tutaj jennicy ćwiczyli się in *anima vili* w praktykowaniu sztyletu albo duszącej szarfy. Tutaj lud bękartów, Szwajcarów zmieszanych z Maurami, górali i żołnierzy ponosił koszta doświadczeń tego, który nazwał siebie Cezarem; zanim doświadczeń tych nie przeniósł na teatr rzymski, gdzie nabrały światowego

rozgłosu, tutaj były jedynie krwawą próbą, której historia nie zostanie nig napisana. Życie ludzkie w tych czasach niewiele znaczyło wobec wspaniałe słowa lub płótna z Florencji czy Sieny. W tych czasach ogromne ogary zd chały po uczcie z resztek otrutego człowieka i ogarom wyprawiano publicz pogrzeby.

Wszystko to wypędzało noc z sufitów na modłę hiszpańską, to wszystk i wiele innych wspomnień, jak choćby owej kochanicy królewskiej, która sz tutaj naga przed zebranym dworem, w pięćdziesiątym ósmym roku życia, wst dząc się jedynie lekkiej fałdy na szyi, okrytej aksamitką zakończoną topazem Jak choćby owe narady marszałków królewskich, w obcisłych kostiumach, cza nych i szarych, wykończonych białymi koronkami, strojnych w niezliczone guz kiedy kraj pustoszyła grabież, nie księcia lub cudzoziemca, ale pięknego rozbó nika, który wyszedł z tej samej ziemi kotlin i dolin i którego w końcu zamęczon na rynku, przy wtórze trąb krzyczących na wszystkie strony świata przekl imię Ludwika Mandrin. Nie drgnął nawet podczas próby wody, złamano m członki, rozpalone żelazo zagłębiono w ciało, aby zobaczyć, czy pochodzi z pi kła, po czym rozerwano go na sztuki czterema końmi.

Już widzicie, że nic nas nie przeraża, że wszystko to znamy, że długo możn by czerpać z naszych tradycyj na miarę tych mrocznych budowli, widzicie, że cie nic nie wymyślili, nędzni, mali, mali, zagubieni w kącie jednej ze sal, wok stołu, nad aktami, torturujący handlarzy owocami, gospodynie, robotników Arse nału, chłopów, w asyście dwóch żołnierzy z bronią automatyczną, szaryc i krótko ostrzyżonych pod hełmem malowanym w obawie przed ptakami.. nędzni, maleńcy Szwabi, strojący w dodatku, nie wiadomo dlaczego, grymas sprawiedliwości pod portretem waszego Wodza, który zastąpił Chrystusa C zara Borgii, szarzy i zieloni: mężczyzna w okularach (binokle nie wystarcza mu do czytania), przy nim kobieta, która robi zapiski, myszka, jak je nazywa dla szarych mundurów z białymi kołnierzami, oto wiodą nowego oskarżoneg żołnierz, który go przyprowadza, podnosi ramię krzycząc — H e i l ' e r! pió zaczyna skrzypieć pod nosem tłustej dziewczyny, nie upudrowanej, o białyc wargach, przebiegłych oczach, Fräulein Müller, Lotty dla majora von Lüttwitz Randau, mężczyzny w okularach, wtedy, kiedy są sami, bez oskarżonych, b żołnierzy z automatami, bez scenerii uproszczonych wyroków, bez raportó Oberleutnanta, który mówi po francusku w sposób tak świński, bez czarneg spojrzenia wieków z wysokości sal pełnych nietoperzy, bez portretu Hitler zasłoniętego wstydliwie przez spódnicę-spodnie panny Lotty Müller, która za myka oczy, aby nie widzieć oczu pana von Lüttwitz-Randau, kiedy zdjął swo okulary, swoje binokle...

*

* * *

Gdzie mogłem położyć binokle? Nic już nie widzę bez binokli. Pewno dlate wszystkie kobiety są tak podobne. Wszystkie jak dym. Lotta jak i inne. — Ac oto moje binokle. Jestem ciekaw, czy dla krótkowidzów wszystkie kobiety tak bardzo podobne? Jedna warta drugiej. Lotta jak moja Truda. Tylko w r

mansach kobiety wydają się tak bardzo różne. A może zależy to od ilości dioptrii. Oczywiście, kiedy noszę binokle... ale w pewnych okolicznościach trzeba zdejmować binokle. Dym, dym! Kobiety są jak dym. Ranek był dzisiaj jeszcze chłodny. Przeczytałem w *Voelkischer Beobachter* niezmiernie interesujący artykuł o ewolucji prawa niemieckiego. To ciekawe, odnalazłem w nim wiele myśli, na które odważyłem się w mojej pracy doktorskiej *De iure germanico* w roku 1925, na osiem lat przed objęciem władzy przez naszego Führera. — Dowodzi to, że mogę być świeżo nawrócony, istniały jednak pomiędzy mną a narodowym socjalizmem dawne i głęboko zastanawiające punkty styczne. Powiedziałem to temu młodemu Oberleutnantowi, który zdaje się po to tylko kręci się wokół Lotty i pożycza jej książki, aby wyrobić sobie jakieś zdanie o tym, co myślę.

Oberleutnant mówił chichocząc, że jest tylko jeden pogląd prawdziwie niemiecki, który na ogół przypisuje się Bismarckowi: siła przed prawem. Przede wszystkim pogląd ten jest wcześniejszy od Bismarcka, a poza tym stwierdza jedynie fakt a nie związki pomiędzy faktami, które gdybyśmy znaleźli się w złej skórze, mogą posłużyć za argument. Ten młody Oberleutnant nie widzi, że dla Niemiec korzystne jest nie tylko usprawiedliwianie zwycięstwa. Niemcy powinny także na wypadek klęski mieć do dyspozycji machinę wojenną przeciwko wrogom, to, co nazywam prawem germańskim, *ius germanicum*. Powiedziałem mu to, a on z drwiną, po co przewidywać klęskę, jeżeli się jej nie chce. Niebezpieczny młody człowiek, powiem Lotcie, żeby uważała.

Nasz Führer, jeśli chodzi o prawo, jest zupełnie natchniony. Pominięcie wszystkich ustaw dla dobra interesu narodowego, tak jak go pojmuje sędzia w chwili wydawania wyroku, jest odwagą prawdziwie niemiecką. Wiąże się z pojęciem sprawiedliwości za czasów Siegmunda i Sieglindy, o których tak źle byliśmy poinformowani, kiedy kazirodztwo, aby uratować rasę, zgodne było z moralnością.

Trzeba teraz opracować prawne słownictwo, które tylko Niemcom pozwoli stosować zasady korzystne dla naszej ojczyzny, gdyż w przeciwnym razie, jeśli źle pójdzie, mogłyby się one przeciw nam samym obrócić. Oto zadanie dla nas, prawników starej szkoły, których pozyskały nowe idee. Rzecz prosta, nie mogą tego zrozumieć młodziki z policji państwowej, którzy nie znają potęgi słów i konieczności ich odpowiedniej interpretacji dla dobra sprawy niemieckiej, co czyni zresztą nasz Führer od wielu, wielu lat.

Wszyscy powinni brać z niego przykład. Wielu Francuzów to rozumie. W naszym zawodzie, mówiłem to Lotcie, często się o tym zapomina. Oczywiście, że przed sądem stają jedynie męty. Można by pomyśleć, że wszyscy Francuzi są przeciw nam. To zupełnie fałszywe. Mówił nam o tym dr Grimm na ślicznym odczycie, jaki dla nas urządził. Bardzo mi się ten odczyt podobał. Bardzo lubię odczyty. Po odczycie lepiej się myśli. To oczyszcza mózg. Tak jakbym nagle odnalazł binokle.

Na odczyt dr Grimma poszedłem bez Lotty. Muszę na siebie uważać. Wszystkie dziewczęta były razem, a naszych żołnierzy przyprowadzono czwórkami.

Bardzo się udał ten wieczór francusko-niemiecki. Obok Ortskommandanta von Treitschke i oficerów lotnictwa siedzieli na estradzie Francuzi, ci oczywiście, których nigdy nie widzi się w sądzie. Nasi przyjaciele. Prefekt, Mer, radni miejscy, Komendant policji, Prezes Korporacji Chłopskiej... Prezes Korporacji Chłopskiej bardzo mi się podobał. Wcale nie wygląda na chłopa. Wysoki, niemłody blondyn, podobnie jak ja ma podwójne nazwisko. Ale bez *de*. Nazwisko złożone z dwóch nazwisk bardzo francuskich. Nie mogę sobie przypomnieć, ale nazwisko bardzo francuskie. To co oni nazywają republikańską szlachtą: Waldeck-Rousseau, Leroy-Beaulieu, Panhard-Levasseur itd. Odczyt dr Grimma był naprawdę bardzo ładny. Po francusku. Jego francuski jest zupełnie gładki, bez żadnego akcentu. To świetne ze względów pedagogicznych. Bardzo lubię czysty język francuski. Bardzo był pożyteczny ten odczyt dla wszystkich naszych ludzi na sali.

Przed wojną dr Grimm pracował w Paryżu nad zbliżeniem naszych dwóch krajów. Nie odważono się go wyrzucić nawet wtedy, kiedy Front Ludowy ścigał swoją nienawiścią J. E. Otto Abetza. Mówił nam, jak kochali nas prawdziwi Francuzi, którzy nie mogli znieść panowania żydowskiego.

Odpowiedział mu Prezes Korporacji Chłopskiej. Również bardzo ładnie. To weteran przyjaźni francusko-niemieckiej, jeszcze przed wojną był w Norymberdze na kongresie partyjnym i dostąpił zaszczytu osobistego poznania Führera. Dowodzi to jaką intuicję miał nasz Führer, kiedy szło o ludzi wybitnych, ponieważ to wprost nie do wiary, człowiek ten nie piastował wtedy żadnego urzędu i wegetował w jakimś małym biurze ze swoim pięknym nazwiskiem republikańskiej szlachty. Słuchając go, zrozumieliśmy wszyscy, że prawdziwa Francja jest z nami przeciwko bolszewizmowi i Anglikom... Podobno jest nawet jakiś biskup w Akademii Francuskiej, który chciał pójść się bić na śnieżnych równinach rosyjskich, tylko mu w tym wiek przeszkodził. Dowodzi to, że nie wszyscy biskupi są jak nasi źli niemieccy prałaci, którzy występują w kazaniach przeciwko Führerowi, eutanazji i wielu innym zasadom Trzeciej Rzeszy.

Dr Grimm jest jakimś kuzynem mojej Trudy, to też rzeczywiście nie mogłem, nawet sama dyscyplina... Powiedziałem to Lotcie, była wściekła. Nudzi się w towarzystwie dziewcząt, a poza tym uwielbia mnie, nazywa swoim Kätzchen. Nie spodziewałem się, że może mi się to jeszcze zdarzyć. Od 1917 roku nikt już nie nazywał mnie Kätzchen. Truda nie lubi zdrobnień. Mówi do mnie *mein Schatz*.

* * *

— Kätzchen! — powiedziała Lotta Müller, nachylając się, aby podciągnąć szare bawełniane pończochy — idź po kieliszek koniaku.

Było pogodnie, choć wiał wiatr. Znajdowali się wszyscy w dole pejzażu, jak lekki malowniczy szczegół wokół stołu ze skrzyżowanych bierwion w ogrodzie restauracji.

Restauracja była dość daleko, i kiedy wołano służącą, nie mogła słyszeć w pawilonie na trzech schodkach z altaną i skrzydłem, dobudowanym dla bankietów i zamkniętym od wojny; po jego przeciwnej stronie stała ogrodnicza szopa.

Ogród był zarośnięty, nieporządny, śmiesznie przedzielony przez cisy, które kiedyś strzyżono, pełen trwałych roślin, o nazwach nikomu nieznanych, jak zielone sagaje, rodzaj sitowia o kręcących się liściach, które sięgały do ramion. Wszystkie stoły były puste oprócz ich stołu, oprócz okrągłego wysokiego stołu, niżej, na uboczu, przy spłowiałej niebieskiej markizie, gdzie siedzieli obok siebie dwaj Francuzi. Jeden z nich położył na ziemi skórzaną teczkę, drugi miał wysokie czarne buty i stare wojskowe spodnie zdemobilizowanego. Pierwszego było źle widać za stołem.

Wszystko to tylko drobny szczegół u dołu pejzażu. Lotta, szara w białym kołnierzyku i bawełnianych pończochach, zezująca ukradkiem w stronę dwóch kamratów, którzy pili białe wino i udawali, że patrzą na nią, a mówili o czym innym. I major von Lüttwitz-Randau, który idąc do kuchni po dwa kieliszki koniaku bawił się z wielkim rudym psem. Szczegół u dołu wielkiego francuskiego pejzażu w głębi doliny, przez którą płynie szeroka rzeka Delfinatu, szara nawet w lecie, surowa przez swoje kamieniste progi, skręty raptowne, mosty żelazne.

Z jednej strony myląca perspektywa plątaniny pastwisk i suchych pól, na wprost dolina tuż za nawałem wód zderzała się ze stromymi zboczami góry. I trzeba było podnieść wzrok, aby dostrzec zębate krawędzie ze zniszczonymi blankami, szalejące na niebie jak postrzępiona wycinanka, ruiny, które naśladowały górskie kamieniołomy i wieżę na jakimś występie ziemi, dziwacznie ażurową w nieruchomym powietrzu. Panorama zwisających głazów i grzebieni o kształtach ogromnej kostnicy, gdzie w świetle słońca odkryć można było niespodziewanie resztki predyluwialnych zwierząt, potworów wapiennych. Od epoki lodowcowej widziały te nagie zbocza jak mijają katastrofy, przechodziły przez wstrząsy ziemi, uczestniczyły w walkach człowieka i nieba. Poznały lawiny ludów, inwazje, ucieczki spokojnych szczepów, widziały jak po tych ścianach wspinali się uciekinierzy, niewinni i zbrodniarze. Ileż razy przez tę szczerbę w Alpach schodziły tabory nieprzyjacielskie, prowadzone przez wielkich białych ludzi, uzbrojonych w noże i dzidy? Ileż pieśni zamarło w ciągu wieków w głębi doliny! Tutaj były wojny religijne, bitwa gór i równin, które co innego mniemały o Marii Pannie; i wielkie upojenie górali słowem Wolność, kiedy w dole, w stronie Grenoble, chłopi i pasterze na skrzyżowane miecze i kije pasterskie składali przysięgę, która wyprzedziła wszystkie deklaracje Trzeciego Stanu i wszystkie Prawa Człowieka. Stąd, ze szczytów bezpłodnych i białych rozległ się krzyk ludu przeciw tyranii, wzajemne nawoływanie się czujek, kiedy po miastach ciemne koalicje rozmyślały, jak powrócić do niewolnictwa tych, którzy odpowiedzieli na wezwanie gór.

Ogromny pejzaż ślepy jak historia, gdzie nisko, u dołu, na prawym brzegu doliny za żywopłotem, ów ogród z altaną, w którym rudy pies łasi się, aby otrzymać cukier z ręki niemieckiej, a dwaj mężczyźni udają zainteresowanie dla szarych bawełnianych pończoch niemieckiej myszki.

Za nimi całe zbocze miękko podnosiło się na płaskowzgórze piętrami ogrodów warzywnych, pól usianych śliwami, dróg ocienionych przez zielone płoty. Wyczuć można było bliskość miasta, okolice podmiejskie ze stacjami z benzyną,

zamkniętymi oberżami, kolumną zakurzonych i prychających ciężarówek. A potem na zachód zaczynały się domy, otaczały park, splatały w aleje, tworząc białe kleksy o szarych i czerwonych dachach, nowe dzielnice, gdzie trąbiąc przechodzi niebieski autokar, magazyny, które krzyżowały się z domami czynszowymi aż po building *Uniprix*, gdzie policjant zmusza wozy z jarzynami do ruchu jednokierunkowego, i dalej aż po tajemnicze serce starego miasta, brudne i spocone, gdzie piszczy czarna dzieciarnia. Oko, które stara się odcyfrować ten pejzaż, gubi się na próżno i zaledwie dostrzega wozy, pędzące jak wiatr, ponieważ idą na benzynie i unoszą oficerów w zielonych hełmach w brunatne desenie. Oko, które przeszukuje ten wielki haft, tylko z wielką trudnością dostrzega litery W, K, Z, napisane na kawałkach obciętych desek i przybite do pni jaworów lub węgła bundynków. Oko dostrzega w dali unoszące się dymy, które mówią o istnieniu małych wiosek na końcu świata, gdzie najeźdźca dotąd nie dotarł, gdzie jeden Bóg wie, jakie dojrzewają myśli, jakie sprzysiężenia mieczy i kijów pasterskich...

— Kätzchen — krzyknęła Lotta Müller raczej przez kokieterię i aby dać do zrozumienia dwom figlarzom, że czas już spuścić wzrok, niż z chęci przyspieszenia powrotu pana von Lüttwitz-Randau, który zgubił binokle, bawiąc się z psem.

Z dwóch mężczyzn ten, który nosił wysokie buty i wojskowe spodnie i z okazania spuszczał niemieckiej myszki, składał drugiemu raport. Od czasu do czasu zaglądał do małego notesu, którego kartki przewracał poślinionym palcem. Drugi potwierdzał lub przerywał dla zadawania pytań. Podniósł teczkę skórzaną, położył sobie na kolanach i w niej grzebał.

Pan von Lüttwitz-Randau wracał, niosąc na tacy z białego metalu dwa maleńkie kieliszki o podwójnym dnie, w których złocił się koniak. Z wysokości trzech schodków służąca z pięściami na biodrach dziwiła się demokratycznemu usposobieniu oficera. Słowa niemieckie i śmiech Lotty przebiegły przestrzeń usianą drobnym żwirem i okrągłymi stolikami aż do stołu, gdzie dwaj mężczyźni rozmawiali prawie zupełnym szeptem.

— Spójrz — powiedział niespodziewanie jeden z nich.

Pod skórzaną teczką świeciła się lufa rewolweru.

— Spójrz, wiesz, że jestem strzelcem pierwszej...

Tamten zwrócił się w jego stronę i zmarszczył brwi.

Nie jestem zupełnie pewien, czy zmarszczył brwi, był to tak drobny szczegół ogromnego pejzażu z rzeką i górami, legendą i historią, wojnami religijnymi i wojnami o wolność.

— Spokojnie, Filip! —powiedział, uderzając nogą o biały żwir.

Słońce zabłysło na jego czarnym bucie.

— Byłoby dwoje — powiedział Filip — tak ślicznych machabejątek, możesz mi wierzyć...

— Nie po to jesteśmy tutaj, pomyśl nad tym trochę, Filipie. Dyscyplina. Mogłoby to wszystko popsuć. Innym razem.

— Szkoda — westchnął Filip, zamykając teczkę.

I podniósł wzrok ku ruinom zamków na górskich szczytach, jak gdyby chciał uniknąć pokusy idącej od tej pary, która na odległość strzału czuliła się do siebie, wśród pisków i śmiechów wlewając w gardło koniaki, przekonana przez Prezesa Korporacji Chłopskiej, że w istocie jest bardzo w tym kraju kochana.

* * *

Ach! Jak ja się nudzę w tym małym francuskim mieście!

Kiedyśmy wychodzili, Kätzchen opuścił swoje binokle. To do niego podobne! Jednakże on pierwszy spostrzegł Willego. Nie cierpi go, tego Oberleutnanta, który pożyczył mi tę francuską książkę... Ach! przypominam sobie nazwisko autora! Ludwig... Ludwig-Ferdinand Tseline! Willi był po cywilnemu. Świetnie ubrany. Gdzie on wynalazł ten angielski materiał? Jeśli tu, to muszę go zapytać: chcę sobie uszyć kostium, co prawda, to nie bardzo w moim guście, ale te angielskie materiały są w każdym razie szykowne. Kätzchen zupełnie zbladł. Boi się Gestapo, ten strach jest silniejszy od niego.

Willi (ma bardzo dziwne oczy) spytał nas, co my tu robimy. On? On tropi terrorystów. Powinniśmy uważać i strzec się terrorystów w tych odludnych miejscach. Kätzchen nie wierzy w te historie o terrorystach. Mówi, że Willi go śledzi. To jasne. Ludzie tutejsi nie mają wobec nas żadnych złych zamiarów. Dr Grimm tak twierdzi. Możliwe, że terroryści się ukrywają, ale w górach. Tu nie ma warunków. Ja się nie odzywałam. Wiem dobrze, że Kätzchen ma rację. Ale ze strony Willego to nie żadna służba. On po prostu kręci się koło mnie, to wszystko. Tak się tu nudzę, że może pozwolę, by mi Willi nadskakiwał. Żeby tylko Kätzchen się nie dowiedział! Zachorowałby jeszcze.

On jest w końcu niemożliwy. Ostatnio nie chciał pójść razem ze mną na odczyt dr Grimma, ze względu na Trudę, która jest kuzynką... Gdyby on wiedział, że ja gwiżdżę na Trudę! Ustawicznie mi odmawia, kiedy go proszę, żebyśmy poszli razem na śniadanie do *Złotego Dzwonu,* gdzie bywają oficerowie lotnictwa. Ta Hilda, która nie jest najładniejsza spośród nas, opowiedziała mi kiedyś, gdyśmy razem stały pod prysznicem, że ją zaproszono do *Złotego Dzwonu,* tam byli oficerowie lotnictwa i jeden z nich ofiarował jej złotą broszkę. Pokazała mi tę broszkę. Nie jest wcale ładna. Ale w końcu złoto jest zawsze złotem. Prowincjonalna broszka. Pewnie była własnością żony notariusza. Nie wiem, kto mógłby napisać do Trudy, że byłam na śniadaniu w *Złotym Dzwonie,* ale Kätzchen nie chce o tym słyszeć. I źle robi. W końcu pozwolę Willemu na umizgi. Te jego oczy są bardzo interesujące!

Nudzę się w tym małym mieście! I kiedy się już coś dzieje, jak na przykład w poniedziałek rano, kiedy rozstrzelano pięciu zakładników i mogłabym pójść na to popatrzeć, to o tym nic nie wiedziałam. Zrobiłam Kätzchen scenę. Willi przyrzekł, że następnym razem mnie zabierze. Nie jestem stworzona do takiego życia, jak tu. To nie w moim guście. Choćby to, jak jesteśmy ubrane, te nakrochmalone kołnierzyki, te proste spódniczki, zupełnie męski strój... W moim guście są falbanki, koronki, wstążki, tiule... We śnie widzę się w roli tych aktorek filmowych, które nagle, wśród wytwornego towarzystwa, zadzierają spódniczki

i tańczą z kastanietami. A wokoło jest pełno mężczyzn. A potem w jedwabnej sukni, w cylinderku i ze szpicrutą. Albo tańczę w długiej sukni, która się unosi w tańcu i odsłania nogi (mam nieco zbyt grube uda), albo w butach z miękkiej skóry i bez pończoch. Ale tu zupełnie nie słyszy się muzyki. Muzyki, muzyki, muzyki! Na pewno bardziej by mi odpowiadała Ameryka. Jazz, zdegenerowany, negroidalny: ale to nie szkodzi! Szkoda, że nasza armia jeszcze tam nie dotarła. Tyle nam opowiadano o Francji. To zupełnie nie w moim guście. Mam nadzieję, że wojna potrwa dość długo i że nasi uczeni potrafią znaleźć sposób przetransportowania naszej armii do Ameryki.

Gdyby nawet było jakieś miejsce, gdzieby można było posłuchać trochę muzyki, to Kätzchen i tak by mnie nie zaprowadził, żeby nas nie widziano. Po co jest mężczyzna, pytam się, jeśli nie po to, żeby trzymał za rękę, kiedy się słucha muzyki. Ale tu nie ma gdzie posłuchać muzyki, w tym martwym, martwym kraju. Jedyną rozrywką, doprawdy, jest sąd. Kiedyś aż dreszcz mnie przeszedł: Przyprowadzono kobietę. Ohydna. Zupełnie wulgarna. Taka, jakie się widuje na bulwarach. Już nie młoda. Kiedy Kätzchen zadawał jej pytania, nie odpowiadała. Była zatrzymana w związku z sabotażem, tor kolejowy za miastem. Wreszcie Kätzchen się rozgniewał. Wtedy ona otworzyła usta i pokazała nam język. W czasie śledztwa odcięła sobie język, aby nie móc mówić. Nie mogłam zrozumieć, dlaczego ona nie umarła, język przecież okropnie krwawi. Bubi mi powiedział. Historia z wschodniego frontu. Willi mi wytłumaczył: kazaliśmy ją od razu pielęgnować starannie, była pod opieką chirurga, po to by ją ukarać: niech żyje z odciętym językiem. Ten osioł Kätzchen kazał ją rozstrzelać.

Nocą słychać było strzały: to do samochodów, które jechały po godzinie policyjnej. Jacy ludzie są głupi. Co też oni sobie myślą, czy nie znają Niemców?

Ale to wszystko nie zastąpi nam muzyki Trzeba mi muzyki. Radio w hotelu „Metropol" mi nie wystarcza. W Lyonie, tam przynajmniej tańczą! Nudzę się strasznie. Kätzchen przyłapał mnie na rozmowie z Willim i zrobił mi scenę! To zupełnie w jego stylu, teraz, te sceny! Powiedziałam mu; tym razem Willi rozmawiał ze mną i... to wszystko... Lecz jeśli nie zrobi niczego, żeby mnie trochę rozerwać, to nie ręczę za siebie... Kätzchen powiedział mi kilka bardzo ordynarnych słów, a potem zmiękł.

Przyrzekł, że mnie zabierze na małą wycieczkę na wieś. Pogoda jest teraz śliczna. Mówią, że w okolicach... już nie wiem nawet gdzie... są piękne romantyczne widoki. Godzina jazdy pociągiem, może półtorej godziny.

Tam, oczywiście, nie trzeba się obawiać ani Trudy ani Willego. Tymczasem nie zaszkodziłoby mi trochę muzyki.

* * *

Fräulein Lotte Müller, nie zaszkodziłoby pani trochę muzyki... Czy pani jest głucha, Fräulein Lotte Müller, czy nie słyszy pani muzyki? Są takie dni, kiedy muzyka powstaje z ziemi i przebiega miasto i niebo, niby wielki wiatr, drzwi trzaskają, fruwają papiery, pani przytrzymuje spódniczkę, Fräulein Lotte

Müller, czy nie słyszy pani muzyki? Są dni, kiedy muzyka jest zwykłym słabym śpiewem, trącaną struną, która wibruje, wspomnieniem, które zamiera. W słońcu maja szumi ogromny i spokojny pejzaż, owady wykluwają się wraz z kwiatami, muchy, nieprzeparcie przyciągane przez ludzi, jak gdyby czuły już zapach trupa, pobzykują pierwsze akordy pogrzebowego marsza. To tylko skrzypce stroją po rowach...

Fräulein Lotte Müller, czy pani ogłuchła, że nie słyszy pani muzyki, która nadchodzi? Są takie dni, kiedy muzyka jest silniejsza niż rozumny hałas życia, silniejsza niż bieg spraw w małym miasteczku, gdzie się pani tak bardzo nudzi, Fräulein Lotte Müller... słuchaj, słuchaj muzyki...

Z początku głuchy lament więzień, skąd się wznoszą rozdzierające skargi nieznanych instrumentów, które nazywano ludźmi... słychać trzask łamanych kości, czarny jęk ciał, koncert tortur, okrzyki moralnego bólu, tak różnego od bólu fizycznego, rytmiczny bas uderzeń, śpiew tryskającej jasnej krwi, łzy, łzy, łzy...

Nie słyszy pani muzyki, Fräulein Lotte Müller, niech więc weźmie pani za rękę swego kochanka, aby słyszeć muzykę, jak w małym niemieckim miasteczku w niedzielę, kiedy upajała panią damska orkiestra w piwiarni, przy wielkim kuflu zimnego i czarnego monachijskiego piwa.

A teraz nokturn, nokturn niepokoju, gdy w czarnych mieszkaniach nie ważą się nawet poruszyć polan w kominku, gdy nasłuchują kroków patroli ulicznych, skrzypienia schodów, oczekując z każdym dźwiękiem wejścia policji. Nokturn, gdy bicie serca jest źle zatartym akompaniamentem oczekiwania... Co się stanie, co wypłynie z tego głuchego nokturnu, jaki śpiew, jeszcze teraz nieśmiały? W cieniu prześlizgują się cienie. Okiennice są zamknięte jak usta. Żołnierze wracają ulicą.

O, czy nie słyszy pani, czy nie słyszy pani muzyki?

Wybucha strzelanina i samochody błyskawicznie przelatują przez pasaż przed magazynem *Uniprix*, gdzie ruch jest jednokierunkowy. Brama garażu wylatuje w powietrze i samochody uciekają w noc. Przy bramie szpitala pojawili się jacyś nieznani ludzie, żądają wydania rannego, którego zatrzymano i zabijają dwóch policjantów na służbie. Wysadzono w powietrze siedzibę S. T. O. Mięso strzeżone przez żandarmów dla Panów Okupantów znikło z miejskiej chłodni. Wybuchły trzy wagony z amunicją w pociągu stojącym o dwa kilometry od dworca i całą noc i dzień następny pociski rozpryskiwały się po polach.

Ludzie, których ścigano, znajdowali schronienie w tajemnicy domów. Pomimo afiszów, ostrzeżeń, ogłoszeń w gazetach i rozstrzeliwanych zakładników. Około pierwszej w nocy, na umówionych błoniach wielkie czarne ptaki zrzucały paczki i maleńkich ludzi z przyczepionymi do ramion wielkimi parasolami, z różowego, zielonego, niebieskiego, czerwonego lub białego jedwabiu. Jutrzenka znajdowała na domach zdrajców rysunek szubienicy, a na skrzyżowaniach ulic frazy, których muzycy nie przewidzieli w słodkiej, starej niemieckiej muzyce.

Czy nie słyszy pani muzyki, panno Myszko, czy pani nie słyszy?

Ów profesor liceum, który bardziej niż Francję kochał Niemcy, a przynajmniej tak mówił, który chciał stać się, Bóg wie czym, przy pomocy tych nowych organizacji, których inicjały widniały w witrynach, pośród fotografii, przedstawiających wspaniałe życie robotników francuskich w Düsseldorfie lub Szczecinie, otóż ów profesor zapędził się nieprzezornie po drodze wiodącej do *Trois Etoiles*, gdzie został poznany przez swoich dawnych uczniów: strzelono mu nad głową tak niezręcznie, że chybiono. Od tego czasu mieszka on w Hotelu „Central", gdzie już nie ma Włochów, gdzie pokoje zajmuje Gestapo: nie wychodzi na ulicę inaczej niż w mundurze śląskiego pułku, myśli, że się nie odważą strzelić do Niemca i tak wszyscy rozumieją muzykę. Ale właściciel garażu na przedmieściu, tam koło tego niebieskiego sklepu, otóż, gdy właściciel garażu zamykał bramę, wyskoczył jakiś młody człowiek i wystrzelił, kula przebiła oko: nie wiadomo, czy przeżyje, będzie w każdym razie ślepy i na pewno obłąkany. Przed budynkami zajętymi przez Policję postawiono zapory owinięte drutem kolczastym, wartowników szesnastolatków, którzy drżąc ze strachu nastawiają uszu, starając się pierwsi usłyszeć muzykę, muzykę, muzykę.

Handlarz króliczych skórek, mały posiniaczony rudzielec, który prowadził rower, opowiadał, że przechodząc ulicą koło domu schadzek, usłyszał nagle pan-pan, muzykę: patrioci bili się z renegatami; walka była regularna, prowadzona zza załomu ulicy: jeden, leżąc na brzuchu, strzelał... Właściciel domu publicznego, człowiek obarczony rodziną, bardzo zamożny, który wyszedł zobaczyć co się dzieje, dostał kulę w serce. Szyba wystawowa apteki pękła i ze słoja wyciekł niebieski płyn... Oho!... Handlarz króliczymi skórkami wymachuje dzwonkiem...

Muzyka, Fräulein Lotte Müller, muzyka dopiero się rozpoczyna w tym mieście napchanym zielonymi i szarymi żołnierzami, uśmiechami w kierunku nakrochmalonych kołnierzyków i bawełnianych pończoch. Lecz napełnia już szeroki, nieruchomy i niemy krajobraz wokół miasta, krąży w nim, wzlatuje w nagłych podmuchach wiatru późnej wiosny, wichrzy wieś, gdzie budzą się opuszczone domy, gdzie ruiny zaludniają się młodymi cieniami, które uczą się strzelać, gdzie cudem wylatują w powietrze filary mostu, gdzie co chwila zrywają szyny. Pewnego dnia zaatakowano lotnisko, Niemcy boją się szukać bydła u chłopów, drzewa dla swoich turbogeneratorów we wsi sąsiadującej z partyzantami, chłopców naznaczonych na wywiezienie do Niemiec, którzy kpią sobie z was, kpią sobie z was... Niemcy się nie odważą, ze strachu by nie usłyszeć muzyki, muzyki, muzyki...

Dalej, dalej, to zaledwie krótkie preludium... wielka orkiestra, wyćwiczona gdzie indziej, zbiera się i muzyka, muzyka tryśnie!

* * *

Trzeba spełnić cztery żądania Lotty. Skoro zadecydowała, że mamy jechać na wieś i w dodatku wskazano mi mały hotelik bardzo nadający się dla zakochanych, nie ma rady, muszę się zgodzić. Adres dał mi ten profesor matema-

tyki, co go spotkały przykrości za to, że mówi co myśli i że ma dobre serce. Chodzi teraz w naszym mundurze: można powiedzieć, że zawsze w nim chodził.

Lotta naumyślnie poirytowała mnie tym Oberleutnantem. Drażni mnie, że go nazywa Willi. Oczywiście, to on opowiedział jej całą historię. Udawała, że to kto inny. Ale poza nim, któż jej to mógłby powiedzieć. Przecież to on wszedł do tych Żydów, rankiem, kiedy oboje, mężczyzna i kobieta, byli w łazience zamknięci na klucz i strzelał z rewolweru przez drzwi nie zapytawszy o nic.

Męża, który się właśnie golił, nie znaleziono, musiał uciec przez okno i dachy, w piżamie i z mydłem na brodzie. Tylko Willi mógł podać Lotcie wszystkie szczegóły o kobiecie zastrzelonej w wannie. Ten mały Oberleutnant ma szczęśliwą rękę do Żydów.

Postanowiliśmy wyjechać po posiedzeniu sądu. Posiedzenie zupełnie banalne. Dwa wyroki śmierci. Tylko ten wypadek, którego nie zrozumiałem... Kiedy przyprowadzono do mnie tego człowieka, ohydny, cała twarz w sińcach i ledwo się trzymał na nogach, przeczytałem pośpiesznie akta, bałem się spóźnić na pociąg. Wzięto go, ponieważ strzelił do mera, który przeprowadzał rekwizycje. Co nas to obchodzi? Niech się Francuzi drą między sobą! Dopóki nie chodzi o kogoś z naszych... Tymczasem zwrócono mi uwagę, że to Alzatczyk. To zmienia wszystko. Spytałem go, czemu podniósł rękę na swoją Ojczyznę? Odpowiedział po francusku, co za śmiałość! po francusku: „Ojczyzną moją jest Francja..." Żołnierz, który stał obok, plunął mu w twarz.

Przez to wszystko o mało co nie spóźniliśmy się na pociąg. Tuż przy dworcu upuściłem binokle. Lotta powiedziała, że to w moim guście, podniosła je, pobiegliśmy, szczęśliwie mnie poprowadziła. Wsiedliśmy, kiedy pociąg ruszał. Bardzo śmieszne są te małe lokalne kolejki, bardzo francuskie, co za lichota! W przedziale pierwszej klasy, *nur für die Wehrmacht*, byliśmy zupełnie sami. Co pewien czas na przystanku ktoś otwierał i raptownie zamykał drzwi. Wzięliśmy ze sobą kurczę; posiedzenie trybunału kończy się o dwunastej, a pociąg był o dwunastej piętnaście. Poza tym ser i owoce, akurat na kolację. Lotta dostała list od narzeczonego, który jest na wschodnim froncie razem z armiami Europy. Nic już nie mówiła o Willim, ale drażniła mnie swoim Bubi. Bardzo było gorąco. Pierwszy dzień upałów. Zdrzemnąłem się. Lotta wróciła do czytania listu.

Zbudziłem się niespodzianie: gdybym tak przejechał stację. Mówię Lotcie, uważaj... jedziemy do... powtarzam jej nazwę, nie potrafi jej powtórzyć, zapisuje na kawałku papieru, zasypiam.

Chyba nie spałem. Marzyłem o prawie rzymskim. Byłem profesorem prawa rzymskiego. Lecz aby mogło zapanować prawo germańskie, trzeba, takie jest przynajmniej moje zdanie, wymazać wszelki ślad po prawie rzymskim z współczesnego świata. Prawo rzymskie jako podstawa nowoczesnych ustawodawstw, to oburzający absurd, sprzeczny z duchem niemieckim. Nie mówię o Kodeksie Napoleona; już to samo, że przetrwał w prawach niemieckich, osądza te prawa dostatecznie. Führer był zupełnie natchniony, kiedy zniszczył wszystkie ustawy, pozwala to w warunkach prawdziwie niemieckich odbudować prawo, które nie

wymaga kodeksu. Nigdy nie będzie Kodeksu Hitlera. Ponieważ myśl, myśl Führera nie może zostać skodyfikowana.

Było gorąco. Rozpiąłem kołnierz. Dokoła latały muchy. Stanęliśmy na małej stacji. Pociąg nie ruszał. Spytałem Lotty, czy jest pewna, żeśmy nie przejechali naszej stacji. Powiedziała, że nie, miała kartkę w ręku, nie widziała takiej nazwy.

Było już tymczasem po trzeciej. Zaniepokoiłem się. Pociąg stał. Gdybym tak poszedł zobaczyć? Wysiadłem. Spadają mi binokle, tym razem sam je podnoszę. Mały dworzec u stóp wielkich gór. Jakaś wioska na pagórkach... Zwracam się do kolejarza. Nie rozumie, co mówię. Odpowiada mi wreszcie z tak silnym akcentem, że także nic nie rozumiem. Ach, nie mówi tak po francusku jak dr Grimm.

Idę w końcu po zawiadowcę. Każe mi trzykrotnie powtórzyć nazwę stacji, do której jedziemy. Ogląda mój bilet. Ach, jasne! Pomyliliśmy pociąg. To jest inna linia. Jesteśmy w N... Aby dojechać do naszej stacji, trzeba wrócić z powrotem. Pociąg będzie dopiero jutro rano. To jest końcowa stacja. Nawet nie jutro rano, pojutrze: ponieważ zgodnie z ostatnimi ograniczeniami Władz Okupacyjnych pociągi w tym kierunku chodzą jedynie we wtorki, czwartki i soboty.

Wracam do Lotty, wyjaśniam. Wysiada. Nie gniewa się wcale. Na pewno jest tutaj hotel. Tak, ale... Miałem być jeden dzień, ponieważ w środy nie ma rozpraw. Ale na czwartek rano nie zdążymy wrócić... A potem N..., to blisko miejsca tej potyczki w zeszłym tygodniu. Są tutaj terroryści. Rozstrzelano siedmiu zakładników.

Powiedziała, że mówię jak Willi.

Wcale się nie cieszę, że zauważą naszą nieobecność. Ona nic sobie z tego nie robi. Ale co do mnie... Spytam się zawiadowcy. Chyba można dostać auto. Gdyby zadzwonił.

Zawiadowca miał czerwone policzki, czarne wąsy i przygarbione ramiona. Francuska czapka kolejowa. Lotcie nie bardzo się z nim udała rozmowa. Musiał się bać. Zadawała mu pytania. Odpowiadał tak i nie. Spytałem, czy może zadzwonić do władz niemieckich. Do władz niemieckich, nie. Ale do władz francuskich, tak. One przekażą zlecenie władzom niemieckim. Powiedzieć im, że... major von Lüttwitz-Randau...? Zawiadowca kazał mi napisać nazwisko na kartce papieru i odczytywał z wielkim trudem: von Lut... Lut... wic-Rando... czy tak? Zażąda pan auta, niech po nas przyjedzie.

Był to w dodatku jeden z tych telefonów, w których się kręci korbką. Hallo... Hallo... Zajęło to trochę czasu. Słyszałem jak mówi, że jest tu major niemiecki ze swoją sekretarką. Prosi, aby wysłano po niego auto.

Wyszedł z kabiny i powiedział:

— Zajedzie po państwa auto...

Lotta ziewała. Było bardzo gorąco. Pełno much. Trzeba czekać co najmniej półtorej godziny. Wycieczka nam się zupełnie nie udała. Zawiadowca był bardzo grzeczny. Nalegał, abyśmy czekali w jego biurze. Dworzec był pusty, jakiś kolejarz, zawiadowca i my. Lotta się wyraźnie nudziła. Co mogłem poradzić?

— Następnym razem — powiedziała — Willi pojedzie razem z nami...
Wolałem nie odpowiadać.

* * *

— Nazywa się pan Lüttwitz-Randau, jest pan sędzią wojskowym w stopniu majora, członkiem partii narodowo-socjalistycznej...

— Pozwól mu mówić — powiedział wysoki brunet.

Kiedy partyzanci przybyli na mały dworzec, nie mieli żadnej trudności z obezwładnieniem oficera i jego myszki, odebraniem rewolweru majorowi i wepchnięciem ich obojga do auta. Wielkie dryblasy w skórzanych kurtkach, właśnie wracali z zamachu na fabrykę w Voivon, która zaopatrywała prawie cały departament Drôme. Zupełnie inni Francuzi, niż sobie ich Lotta wyobrażała... Wysoki brunet, który nie mówił ani słowa, wydał się jej pięknym mężczyzną. Był wśród nich blondyn, zupełnie młodziutki o bardzo szerokich ramionach i jakiś siłacz, który mógł mieć około trzydziestki. Zlękła się, kiedy niski kopnął parę razy Majora, który zupełnie przerażony oglądał się naokoło w nadziei, że przyjdzie im z pomocą armia niemiecka. Ale pocieszyła się szybko: byli wobec niej wcale grzeczni. Przypomniał się jej ów SS-owiec, który spał z Żydówką i powiedziała sobie: — Ostatecznie, czemu nie?

Znajdowali się teraz w jakimś pustym domu, na górze, po półgodzinnej jeździe i trzech kwadransach marszu po odejściu od szosy, na wprost przez pola. Było jeszcze dość wcześnie, ale światło już było wieczorne; promienie słońca ślizgały się po ziemi. Kiedy przestawano mówić, słychać było wspaniale polne koniki. Działo się to wszystko na czymś w rodzaju tarasu czy balkonu, ponad magazynami, o schodach przebiegających na zewnątrz i dochodzących do boiska opuszczonego gospodarstwa, gdzie na kiju nad stertą umocowany był na sznurze trzykolorowy gałgan.

Pejzaż otwarty na wszystkie strony, bez drzew, z zaroślami przedzielonymi przez pasy żółtej zieleni, z gzymsem drogi oddalonej o pięćset metrów i opadającej podwójną serpentyną, która wyglądała jak leżące W.

Dowodził partyzantką olbrzym o okrągłej głowie i małych dziecięcych ustach nad wielkim podbródkiem. Ważyć musiał ze dwieście dwadzieścia funtów. Wyglądał jak pastuch byków. W rzeczywistości uczył greki i łaciny w okolicach Saint-Flour. Przewodniczył badaniu, siedząc za stołem. Wysoki brunet, który był na dworcu i podobał się Lotcie, stał po jego lewej stronie ze skrzyżowanymi ramionami. Po prawej był ksiądz, uchylona sutanna spadała na myśliwskie spodnie i wysokie buty, przez plecy miał przewieszony karabin. Lotta była w głębi domu. Dwa czy trzy razy doleciał jej nerwowy śmiech.

— Jestem członkiem partii — mówił major von Lüttwitz-Randau, szukając starannie wszystkich słów po francusku — od lipca 1933, dokładnie po 30 czerwca.

— To zabójstwo Roehma pana zdecydowało? — zachichotał przeprowadzający badanie.

— Pozwój mu mówić, Janie-Piotrze! — powiedział z wyrzutem wysoki brunet.

Major patrzał na trzech mężczyzn, jak żołnierz, który odmierza teren. Poprawił na nosie binokle i głęboko odetchnął.

— Wstąpiłem do Partii nazajutrz po egzekucji Roehma i jego wspólników — powiedział, wymawiając wolno każde słowo — ponieważ wtedy od razu zrozumiałem, że potrzeba prawników, aby w świetle tego faktu o znaczeniu historycznym... *wie sagt man?* zrewidować całkowicie *wiederaufbauen*.... odbudować prawo niemieckie.

Ksiądz szczupły z wielkim nosem i węzłowatymi ramionami zagwizdał ironicznie i zaczął czyścić paznokcie kawałkiem gałązki, którą przedtem starannie zastrugał. Więzień odwrócił się w jego stronę.

— Może dla terrorystów nie ma to znaczenia... ale Prawo jest Prawo...

— Kto są ci terroryści? — spytał Jan-Piotr z pięknym ruchem głowy, podczas którego zdawało się, że wyskoczą mu z twarzy niebieskie oczy o tonie ołowiu. — Jestem Jan-Piotr, kapitan Armii Francuskiej i...

— Pozwól mu mówić — przerwał wysoki brunet.

— Panowie wybaczą — podjął major — ale dla nas jesteście terrorystami, którzy wbrew prawom wojennym i warunkom Zawieszenia Broni....

— Dla was? Dla jakich was? Jakie Zawieszenie Broni? Walczymy z Niemcami od września 1939. Prawo wojenne... odkąd to istnieją prawa wojenne pozwalające na rozstrzeliwanie zakładników? Terroryści, to wy, wy i jako przestępca wojenny będzie pan tutaj regularnie sądzony...

— Pozwól mu wreszcie mówić — powiedział wysoki brunet.

— Proszę mi wybaczyć — powiedział major — mówiono nam zawsze, że jesteście terroryści.

— A pan naturalnie wierzył, jak wierzycie we wszystko, cokolwiek wam powiedzą... a jacy to terroryści podłożyli ogień pod wasz Reichstag?

— Komuniści — powiedział Lüttwitz-Randau i oburzył się — Van der Lübbe. Dymitrow...

Tym razem przerwał mu wysoki brunet:

— Dymitrow! Za kogo nas pan bierze, panie majorze? Oto oskarża pan człowieka, którego wasze sądy uznały za niewinnego, którego wasze sądy zwolniły...

— O, tak, nasze sądy zachwaszczone były jeszcze wtedy przez prawo rzymskie, Kodeks Napoleona i ustawy żydowskie... Dzisiaj byśmy nigdy nie pozwolili aby został zwolniony Dymitrow, skazano by go według prawa niemieckiego...

Dziwna to była scena. Ledwo ksiądz skończył zaostrzoną gałązką czyścić dziesiąty paznokieć, już zebierał się z powrotem do dziewiątego, ósmego... Powiedział:

— Czemu pan chce, majorze, abyśmy uznali wasze niemieckie prawo, skoro uważacie Kodeks Napoleona za zbiór żydowskich ustaw? Ale nie w tym rzecz: ile pan istnień ludzkich uśmiercił według waszego niemieckiego prawa?

Major odwrócił głowę i nie odpowiadał. Z głębi domu dobiegał głos Lotty, słów nie można było odróżnić. Badano ją oddzielnie. Major pomyślał, że zdolna byłaby go obciążyć, aby się wydostać:

— Nikogo nie zabiłem — zaprotestował po namyśle. — Jestem urzędnikiem, który stosuje prawa...

— Jakie prawa? — ryknął Jan-Piotr. — Wasz Führer zniósł wszystkie prawa...

— Nasz Führer — powiedział oskarżony — uważa za prawo interes Niemiec...

— Marszałek von Paulus — przerwał wysoki brunet — ma inne zdanie...

— Feld-Marschall von Paulus umarł. Führer powiedział, że Feld-Marschall von Paulus zmarł...

Ksiądz odrzucił gałązkę i wybuchnął śmiechem.

— Zmarł według praw niemieckich, co? A terrorystami są ci, którzy temu przeczą?

Coraz bardziej nerwowo nasłuchiwał major dźwięków, które dobiegały z głębi domu. Naprzód słychać było gwałtowne wymysły, potem szlochy, a teraz Lotta mówiła, mówiła, mówiła... Co ona mogła im powiedzieć? Pomiędzy tym człowiekiem i jego sędziami było zasadnicze nieporozumienie: on uważał wierność i posłuszeństwo dla swego Führera za usprawiedliwianie wszystkich swoich czynów, za punkt prawa, który zwalnia go od odpowiedzialności. Dla nich tymczasem owa bierność i wasalstwo były okolicznością obciążającą, dowodem winy. Dawali mu w istocie szanse obrony, pozwalając wyznać, że za wszystko, co zarzucają nie tylko jemu, majorowi von Machinalna Sowa, ale Niemcom, wszystkim Niemcom, odpowiedzialny jest Führer, albo jak to nazywał Partia, — za wszystkie zbrodnie, za rozstrzelanych zakładników... Pozwalali mu stanowczo zbyt łatwo skorzystać z tego wybiegu... gdyby zrozumiał, o co chodzi, wszystko stałoby się proste. Za cenę zwyczajnego kłamstwa mógłby się stąd wydobyć. Kłamstwo go nie przerażało. Gdyby było korzystne dla niego, korzystne, jak to nazywał, dla Niemiec. Kłamstwo było częścią systemu. Ale na nieszczęście dla siebie von Lüttwitz-Randau nie wiedział, jak należy kłamać. Złapał się w sidła własnego systemu. Zagrał na wielkość, na wierność narodowo-socjalistyczną. Nie zrozumiał, że wyrzekając się narodowego socjalizmu mógłby ocalić własną skórę, na której mu tak bardzo zależało. Bał się niebezpieczeństwa mogącego przyjść od strony niewyraźnych słów kobiety, tam, w głębi domu, tymczasem w rzeczywistości to on sam, jego własne słowa gubiły go i skazywały. Jego obrona. System prawny, jaki przygotował na złe czasy, aby Niemcy mogły wydobyć się z matni. System, który zwyciężonym Niemcom pozwolić miał na zachowanie pozorów, jakie przystoją zwycięzcy, godności żołnierza, który nie abdykuje...

W tej chwili, on sam, Lüttwitz-Randau, znajdował się w złej skórze i wypróbowywał swój system. Ale w głębi domu była Lotta. Niepokój, jaki w nim budziła, bardzo źle wpływał na jego zachowanie, wywoływał dziury w jego odpowiedziach, błędy w jego logice, z których dobrodusznie śmiał się ksiądz.

* * *

— Nieuleczalny — rzekł Jan-Piotr.

— Nieuleczalny — rzekł ksiądz.

I wysoki brunet powtórzył, rozkładając ramiona:

— Nieuleczalny!

Lüttwitz-Randau zadrżał. Coś mu to przypomniało. Kiedy lekarze w Trzeciej Rzeszy w ten sposób kiwali głową i oświadczali wszyscy, że choroba jest nieuleczalna, w pewien czas potem rodzina otrzymywała małą urnę i list, że nie było czasu uprzedzić, ale drogi chory wyzionął ducha... Tym razem jednak obawiano się, że to nie będzie eutanazja.

Zamknięty został w małej izbie bez okna, ze słomą na ziemi i otworem w kształcie serca w drzwiach, przez który widać było bardzo żółte i bardzo spokojne niebo.

Najtrudniej było pojąć majorowi niemieckiemu, że terroryści mogą go przez ten cały czas pilnować, prowadzić, badać, bez alarmu. Co robią policjanci i G. M. R.? Nie mówiąc już o naszej armii. Często mówiono przed nim o bandach, które kryją się po górach. Widywał tych zbrodniarzy przed sądem. Skazywał ich na śmierć. Ale nigdy sobie nie wyobrażał, że ich codzienne życie może być tak swobodne. Mieli dla siebie przestrzeń i wielkie tereny. Wkońcu zrozumiał, że Wehrmacht zajmuje jedynie drogi, linie komunikacyjne, punkty strategiczne w tym kraju. Ale kiedy tylko je opuszczano, kraj, cały kraj był całkowicie w ręku tych ludzi. Stawiali warty obok szosy. Nie kryli się. Nie sprawiali wrażenia, że się kryją. Mieli samochody, benzynę. Benzyna zwłaszcza wydała mu się oburzająca.

Czekał na Lottę, aby sprowadzono Lottę do niego. Lotta nie przychodziła. Na zewnątrz słychać było głosy, zapadł mrok. Było tam z dziesięciu mężczyzn. Jedli na świeżym powietrzu. Przy deserze jakiś młody głos zaśpiewał piosenkę po prowansalsku. Polne koniki napełniały wieczór. Łagodne zawodzenie żab. Potem w otworze drzwi zamigotały gwiazdy. Jakieś kroki tam i z powrotem, na zewnątrz. Co zrobili z Lottą? Ani przez chwilę nie myślał o Lotcie ze wzruszeniem. Kobieta, jak wszystkie kobiety, kiedy się zdejmie binokle. Dym. Ale chociaż ona również należała do Partii, nie był pewien jej wierności. Ani lojalności. Nie był pewien niczego. Jeżeli po namyśle dojdzie do wniosku, że on jest zgubiony, a sama może się wydobyć... Nawet, gdyby to było wątpliwe. Toteż, kiedy drzwi się otworzyły i wysoki brunet krzyknął: „Naprzód, wychodzić panie majorze!", poprawił sobie na nosie binokle, pochylił, aby przejść przez drzwi, nie uderzywszy się w miejsce, gdzie mniej gęste włosy zasłaniały początek łysiny i spytał:

— Czy nie mógłbym się dowiedzieć... co się... z moją sekretarką stało?

Bezwiednie powiedział to tonem, jakim na korytarzach szpitalnych mówi się o chorym, którego właśnie operują w sąsiedniej sali. Wysoki brunet zdał sobie niewyraźnie sprawę z fałszywej nuty i wzruszył ramionami:

— Twoja sekretarka... Pierwszy raz widzę, aby ktoś się tak płaszczył.

— Płaszczył?

— Tak, sypie jak miło! Nie trzeba jej nawet pytać o informacje, sama je daje. Nie wie, mała, co zrobić, aby się nam spodobać. Musiałem jej kazać związać ręce, ponieważ była zbyt obcesowa w stosunku do moich chłopców. Nie lubię tego. Ksiądz także.

Major wyszeptał: płaszczyć się, sypać... to nie był jego słownik. Popchnięto

go w stronę koła oświetlonego dość teatralnie pochodniami z żywicy, umieszczonymi nisko, które rzucały dziwaczne światło na stojących partyzantów. Major uczuł strach. Aby dodać sobie odwagi, powiedział:

— Lotta, moja sekretarka... jest ciągle tutaj?

Chciał wzbudzić sympatię u wysokiego bruneta, nadając sobie pozory lęku o Lottę, a nie o samego siebie. Tamten odpowiedział:

— Nie przejmuj się! Kima gdzieś... Ładna suka... Jak wszystkie wasze baby... Wiem, byłem jeńcem pod...

Major nie dosłyszał gdzie... Aby zrobić dobre wrażenie, spytał z fałszywym zainteresowaniem:

— Pod jakim miastem?

— Pod Wrocławiem... Suki... Wszystkie wasze kobiety!

Sąd miał się zacząć.

Jan-Piotr lubił uroczystości. Chciał przemówić do wyobraźni swoich ludzi. Zaspokoić ich namiętność sprawiedliwości. Był akt oskarżenia. Lotta mówiła. Powiedziała o dwóch wyrokach śmierci wczoraj rankiem: dwaj chłopcy schwytani bez broni, z których jeden miał Krzyż Lotaryngii. Innym razem: kobieta z odciętym językiem. Komuniści na dworcu, którzy podawali wiadomości o transportach. Jeszcze inni. Jeszcze inni. Lüttwitz-Randau nie przypominał sobie, że tylu skazał na śmierć, tylu mężczyzn, kobiet i jeszcze inni i jeszcze. Co za pamięć u tej Lotty? I dlaczego musi mówić tak wiele. Słuchał oblany zimnym potem, jaki się miewa nocą.

— Oskarżony — powiedział Jan-Piotr — czy pan słyszał? Co pan ma na swoją obronę?

Nie widać było jasnej twarzy z małymi zmarszczkami wokoło oczu. Światła pochodni odbijały się w szkłach. Człowiek był złapany. Nie wyobrażał sobie tego. Na swoją obronę... Obronę Niemiec... Stare zdanie, które jemu, które im przysłużyło się dobrze w 1940, 41, jedno jedyne zeszło mu na wargi, jak czkawka:

— *Wir sind doch keine Barbaren...*

Wszyscy obecni milczeli. Tylko ksiądz zaśmiał się swoim śmiechem łatwym do rozpoznania. I Jan-Piotr:

— Ach, masz odwagę, masz odwagę jeszcze powiedzieć, że nie jesteście barbarzyńcami? Po tym cośmy widzieli, coście zrobili? Po tym cośmy wycierpieli i czemu ty zaprzeczasz! I mógłbyś oto umrzeć, umrzeć ostatecznie, tak samo jak nasi, rozstrzelany jak żołnierz, z tym zdaniem, z przywilejem tego zdania, nie jesteśmy przecież barbarzyńcami? To byłoby zbyt proste, to byłoby za piękne! Zanim umrzesz, majorze von Lüttwitz, będziesz musiał zobaczyć, będziesz musiał przyznać...

Major odetchnął: nie zabiją go od razu. Uśmiechnął się, uśmiechem, którego nie ujawniły pochodnie. Jeżeli nie znalazł szukanej obrony prawnej, przynajmniej przez przypadek wywołał odraczającą procedurę... Ale Lotta była rzeczywiście suka...

*

* *

Z karabinem maszynowym, którego lufa lśniła w księżycu, przednie auto, czarne z pogaszonymi światłami, wskoczyło w noc. Ogołocony pejzaż wygiął się, ruszył, długa prosta droga, potem zygzaki serpentyny, gdzie droga wygląda jak srebrna. Samotne drzewa. Rudery. I znowu pustynia z kamienia i niskich traw, w górę, w górę, bez zmniejszania szybkości. Major czuje lęk przed tą szaloną jazdą w nocy. Czegóż się może obawiać, wypadku? W domach, koło których przejeżdżają, ludzie na widok przelatującego pocisku mówią do siebie: Partyzanci... Co noc partyzanci tak pędzą. Co noc Jan-Piotr i ksiądz i ów wysoki brunet doświadczają upojenia szybkością w świecie, który do nich wyłącznie i jedynie należy.

Wszyscy czterej siedzą w przednim wozie: major, wciśnięty pomiędzy Janem-Piotrem i księdzem, a przed nimi wysoki brunet z karabinem maszynowym obok szofera. Szofer pochodzi z zupełnie innych stron, jest Baskiem. Ma piękne białe zęby, marynarską jedwabną koszulę z obcisłymi rękawami i znak tożsamości, który jest prawdziwą, srebrną bransoletą. Atleta, gracz w piłkę... Bierze wiraże, jakby podnosił ściętą piłkę...

Dokąd jadą? Tańczą górskie grzebienie. Góry wychodzą z gór jak gołębie z kapelusza. Księżyc jest tak jasny, że wszystko zdaje się śmiertelnym niebezpieczeństwem. Dokąd jadą? W wozie nikt nie mówi, słychać tylko hałas motoru: jadą na pełnym gazie. Nie lękają się chyba niczego, ci ludzie.

Księżyc, kamienie, księżyc, czarna defilada szczytów, które nagle na jakimś zakręcie zbielały, jak gdyby pejzaż obrócił się w negatyw... Księżyc, księżyc... Głos Jana-Piotra początkowo cichy, major nie chwytał dobrze, co mówi, potem rosnący, przyspieszony, naładowany słowami jak strumień, który toczy kamienie i brak czasu, aby je wszystkie odróżnić w przelocie... Major nie znał wielu francuskich słów i nie nauczono go tego żargonu, jakim mówią profesorowie greki i łaciny, ale nigdy dr Grimm, ale nigdy dr Grimm...

Kapitan Jan-Piotr mówi o świecie nieznanym, gdzie cały naród konspiruje, gdzie przed niebezpieczeństwem śmierci nie cofa się ani kobieta, ani dziecko, mężczyźni wyrwani ze swoich domów zjawiają się tylko na godziny, zdyszane od pogoni, im uboższe domostwa, tym bardziej szaleńcza odwaga... o nieznanym świecie cierpień i wyrzeczeń, gdzie trudu nigdy za mało, gdzie chlebem codziennym alarmy, gdzie lęk przed rozwinięciem porannej gazety, kto wie, co się znowu wyczyta? Naokoło szpiegostwo, donosy, ale również milczące uniesienie, płomień w oczach po raz pierwszy spotkanych... towarzysze... ten, który przyszedł z okolic uprawiających chmiel i nie wiedział, co to jest hala i słodkie mięso dzikich kóz.. ten, co nie wyszedł nigdy z dymów i syren, chłopiec z czarnych miast... i ten z zamożnego domu, dla którego nowością jest gotować jajko... ten, który walczył w Hiszpanii w legendarnych brygadach... i nawet Niemiec, tak Niemiec, którego torturowali, twoi, w wielkiej fabryce trupów w Dachau... zbity, obdarty ze skóry, a jednak uciekł... Niemiec, który ze smutkiem mówi o Niemczech, o innych Niemczech... majorze von Lüttwitz, o innych Niemczech...

— Dojeżdżamy — powiedział wysoki brunet.

Długa pauza.

Z rewolwerem w krzyżach major von Lüttwitz-Randau wysiada. Oprowadzają go. Jest w teatrze. Każą mu oglądać dekoracje. Wioska leży na stoku górskim, gdzie droga rozszerza się w kotlinę ze studnią umieszczoną nie zupełnie w ośrodku, ocembrowaniem kamiennym i niżej porosłym mchem zbiornikiem. Woda śpiewa. Wszystko jest białe, ale z tego miejsca zaczynają się domy. W ich widoku nie ma początkowo nic strasznego. Są jak gdyby... Mają fasady, niemal nie mają dachy. Naprzód, jeszcze parę kroków! Nagle, to już nie są domy: to koronka, przez rząd murów przeziera księżyc, za nimi nie ma nic, o tak, stos gruzów, zwalone belki, zardzewiałe żelazo, poplątane rumowisko pięter, ogromne dziury, poruszona ziemia. Zgrzyta okno bez szyb, które trzyma się, jakimś cudem zawieszone. Cały plac, naprzód, jeszcze parę kroków, tamta strona placu jest biała od światła ze swymi czarnymi przepaściami... i wąska, długa uliczka skręca nieoszczędzona...

— Wioska miała dziewięćset mieszkańców — rzekł ksiądz.

— Samoloty, jednego dnia. Nie, nie amerykańskie, mój głupcze. Twoje samoloty. Nie wiadomo z jakiego powodu. W niedzielę wieczór. Wszyscy byli w domach. Poza graczami w kręgle na placu. Samoloty zbliżyły się tak blisko, tak blisko, że niemożliwe, musiały chyba być ślepe. Twoje samoloty. A kiedy zniszczyły wszystko lub prawie wszystko, minęło trzy miesiące: ludzie tutejsi jak mrówki, wdowy, dzieci, które miały już tylko jedną rękę, jedną nogę, pozbierały szczątki łóżek, tapetę, uprzątnęły w czasie słot ten dom zruinowany, zreperowały dach, zasłoniły wyłamane okna... Życie powoli wracało. Tym razem przyszli z ziemi. Dwiema drogami, osaczając z jednej i drugiej strony ruiny, tak aby nikt nie uszedł... i podpalili... popatrz, niemiecki sędzio, popatrz na czarne ślady na zwalonych murach... ogień... I ta kobieta co wolała skoczyć w ogień, niż spełnić co od niej żądali... Było to w 1943... We wrześniu tam w górze rozstrzelano trzech chłopców, którzy nie mieli nawet siedemnastu lat...

— To jest wojna... wojna jest smutna... — powiedział major von Lüttwitz. Znowu śmiech księdza. Dziwnego księdza, który rozpiął poły sutanny i u którego lśnił na plecach karabin. Major po raz pierwszy dostrzegł na jego piersiach wielki krzyż z niebieskiej blachy.

Wrócili do wozu, źródło śpiewało swój mały jasny refren. Przednie auto zadrżało i skoczyło w głąb nocy.

Znowu droga i księżyc. Czarne drzewa. Kawałki lasu. Szałasy ze ściętych drzew jak złamane zapałki. Pola. Domy. Apokaliptyczny huk motoru. Szybkość. Jan-Piotr mówi. Co pewien czas stają. Jeszcze jedna wieś, znowu domy rozprute, domy, które przestały istnieć, spalone wielkie przestrzenie... Tutaj było życie, tędy nie przeszła wojna, ale horda, horda, czy mnie słyszysz? Zgwałcono dziewczęta, rannemu wyłupiono oczy i zwisały tu, tu na policzku. Ksiądz przybliżył się do majora i delikatnie dotknął palcem miejsca, tuż przy prawym rogu warg pana von Lüttwitz, gdzie tamtemu zwisało oko. Jeszcze jedna wieś, gdzie jest ta wioska? Szukaj jej, szukaj! Zobaczysz szkołę. Szkoła ma jeszcze swoją bramę, ale to wszystko co z niej zostało i jeszcze dziwacznym przypadkiem czarna tablica na trójnogu, gdzie maleńkie ręce kredą

rysowały litery. Tutaj, czy widzisz?... Co tu dla pana von Lüttwitz pis księżyc kredą swoich promieni? Major wzdycha:

— To wojna...

Ach! Znowu śmiech księdza.

Zawieźli go w okolicę górską, gdzie domy nigdzie nie tworzą osiedla, ale w skakują na prawo lub na lewo od drogi, na stoku góry co trzy albo cztery kil metry. Ani jednego z nich nie oszczędzili. Przyszli tu z ogniem i żelazem...

— Wychowali cię w protestantyzmie? — spytał ksiądz. Major potwierdz skinieniem głowy.

— I nic ci to nie przypomina?

— Tak!

Z głębokości dzieciństwa wynurzyły się wersety Pisma Świętego. Wzrusz ramionami, powiedział zasmuconym głosem:

— Wojna, to straszna rzecz...

Czarny pochód trwa. Czyż całą noc będą go tak wodzić i nie wyczerpią groz i zniszczenia? Całą noc. Przejechali miasteczko, gdzie posterunki za nimi krzyl nęły. — *GMR!* — odpowiedział szofer. Tak szybko jechali. Jakiś strzał zgubił s za nimi. Nagle na nowo szczyty. Księżyc zszedł tymczasem niżej. Mijają kw tery ciemności, miejsca masakr, których krwawiącą dotąd historię opowiad Jan-Piotr głosem porywczym, namiętnym i nieco śpiewnym, w słowach pe nych wszystkich kolorów, bez niedomówień, tak dokładnie, że niemal słycha rzężenia umierających. Ale to tylko echo motoru w ruinach. Już von Lütt witz zmęczył się od powtarzania *to jest wojna, jak* niepotrzebną uprzejmość Jan-Piotr opowiada:

— ...I kiedy musiałem odejść, policjanci przychodzili do żony i kazali je znosić tysiąc przykrości; jednego wieczora nie wróciła. Pojechała do moje matki, która mieszkała o trzysta kilometrów stąd, w dużym mieście... Jakże chcecie, aby nie pracowała, kiedy ja poszedłem do partyzantki i wszyscy wszyscy nasi przyjaciele coś robili... Rozumiem Marię... Na nieszczęście... gdy bym tam był... Wystarczyło jej mówić o Francji, a oczy miała już we łzach. T było łatwe, ona tak łatwo wierzyła. Było tylu ludzi nieostrożnych, a potem nik nie odmawiał, kiedy było choćby trochę niebezpiecznie, byłoby wstyd.. wtedy Maria ...Wyobrażam sobie moją matkę, słyszę stąd jak gniewa się na Ma rię i jej pomaga, Czy można było zrobić inaczej? A poza tym, wielu sprzyjało szczęście tak długo, bezkarność. Mówią że to sąsiedzi, może i nie sąsiedzi... dość że wzięto ich wszystkich u matki... wszystkich... Matka miała siedemdziesiąt lat umarła w pociągu, zaduszona... Mówią, że Maria jest w Niemczech... Nie było ani razu listu...

Von Lüttwitz zrozumiał, że trzeba koniecznie coś powiedzieć:

— Pana matka... rozumiałbym gdyby była Żydówką, ale...

Śmiech księdza. Zawsze śmiał się nie w porę. Zatrzymano się na podwórku. Noc nie była tak czarna, aby nie można było dostrzec, że jest to opuszczona zagroda. Stała tutaj wielka stodoła, o wiele wyższa od budynków mieszkalnych,

które zajmowały jedną stronę podwórza. Na wprost otwarte stajnie, można było zgadnąć, że żłoby były puste. Mury, dachy, wszystko było tutaj nietknięte. Przed wielką drewnianą bramę trzech mężczyzn popchnęło więźnia. — Koniec — pomyślał — to tutaj, z jakichś swoich powodów mnie zabiją... — i zdjął binokle, aby nie widzieć dobrze co nastąpi...

— Słuchaj — powiedział Jan-Piotr — dotknij tych drzwi, tu, tu, nie możesz widzieć, w dzień jest jeszcze wielka plama... Słuchaj: w tej chacie żyła rodzina jednego z naszych... miał trzech synów, starszy zmarł w Syrii... tak... z ludźmi Pétaina... nie zrozumiał, mówiono mu... Ale dwaj pozostali... mały był jeszcze za młody, średni, powiedziałem ci, że należał do mojej grupy, to wystarczy... Miesiąc temu, może sześć tygodni, przyszli tutaj po niego, powiedzieli, że jeżeli się nie zjawi, zabiorą ojca... ojciec zdążył uciec. Wtedy wrócili. I w oczach matki, słyszysz mnie? w oczach matki, małego na tych drzwiach, dotknij drzwi, sędzio niemiecki, dotknij drzwi! Przybili go jak sowę.

— To niemożliwe — zaprotestował major — opowiadano wam... Albo też młodzieniec popełnił zbrodnię...

Na nowo zabrzmiał śmiech księdza. Śmiech mrożący, prawie szalony. Von Lüttwitz, zdążył już włożyć binokle, spostrzegł, że ksiądz sam dotyka ręką drzwi i mówi:

— Co za zbrodnia , głupcze, co za zbrodnia? Chłopczyk miał sześć lat... sam go zdejmowałem... Bernard... sześć lat...

Już przestał się śmiać. Płakał. Widać było, jak rusza się karabin na jego plecach. Wysoki brunet szepnął:

— To był jego brat...

Wtedy więzień zląkł się bardzo i powiedział ze ściśniętym gardłem:

— Zabijcie mnie od razu.

Ale głos Jana-Piotra przeciął:

— Abyś zdechł, myśląc że się mścimy? O nie, nie ma tak dobrze!

Jeszcze raz czarne auto na przedzie pomknęło w noc, teraz już zupełnie czarną. Pomiędzy nimi trwało milczenie. Raz zbłądzili, szofer zatrzymał wóz, naradzali się. Wysoki brunet i Jan-Piotr z angielską lampą, jedną z tych, które służą do dawania sygnałów samolotom, oglądali mapę rozłożoną na skarpie. Szofer rozgrzewał palce, bijąc się w piersi. Ksiądz bez przerwy palił. Von Lüttwitz widząc czerwony punkt papierosa myślał ciągle o płomieniu salwy. Patrzał na karabin, który ksiądz nosił na pasie przez ramię. Raz jeszcze, kiedy się zatrzymali, wydało mu się, że nadchodzi oczekiwany moment. Obawiał się tortur. Francuz w rękach niemieckich, na pewno by go torturowano po tej historii z dzieckiem... Nie wyobrażał sobie, że może się z tego wydobyć, inaczej starałby się zdradzić swoich. Nie przyszło mu to do głowy, oto wszystko. Wóz ruszył.

Była jutrzenka, kiedy przybyli.

— Co chcą mi jeszcze pokazać — zastanawiał się więzień, wyczerpany przez noc. Obłoki były małe i postrzępione, słońce jeszcze nie wzeszło, ale przez dziwny przypadek jaśnieć zaczynało od strony, która majorowi wydała się

wschodem: odniósł wrażenie, którego doznaje się przy obudzeniu w obcym pokoju, kiedy łóżko inaczej jest obrócone niż zazwyczaj. Tutaj były istoty żywe. Piał kogut. O trzysta metrów dalej unosił się dym z dachu. Był to grzbiet pagórka, z jednej strony schodziła w dół zamglona dolina z drzewami, przedzielającymi pola i lasem na wprost, z drugiej, na lewo od drogi była wioska z kaplicą ukrytą wśród liści. Domki niskie i zziębnięte opierały się jedne o drugie, musiano w nich jeszcze spać.

Tym razem przemówił wysoki brunet:

— Tutaj, zdjąć możesz, panie majorze, swój pierożek. Tutaj, ty wiesz gdzie jesteś?

Cisza była tak nieznośna, że pan von Lüttwitz odpowiedział: — nie... niemal wbrew sobie.

— Czy widzisz ten mur? Nie ma w nim nic szczególnego. Tył stodoły. Co? — Mur nie miał w sobie nic szczególnego. Tył stodoły.

— Tutaj... było ich siedmiu. Siedmiu, którzy się wzajemnie nie znali. Chłopka z siedemnastomiesięcznym dzieckiem na ręku. Co im zrobiła? niewiadomo. Trzech mężczyzn przyprowadzonych z dołu. Jakiś człowiek nieznany, o którym nigdy nic się nie dowiedziałem. I doktór. I doktór. Kiedyś będą tutaj przychodzić, aby oglądać miejsce, w którym zginął. Stanie pomnik z marmuru czy brązu. Będą przychodzić... Ja, widzisz, nie wierzę ani w Boga, ani w diabła. Ale gdyby był Bóg, człowiek ten mógłby w niego nie wierzyć, stałby się i tak święty.

— Może — powiedział ksiądz — zrobią go i tak świętym, kiedyś...

— Idź, powiedział wysoki brunet, możesz przejść przez ten kraj wzdłuż i wszerz. Nie ma człowieka, który by mu czegoś nie zawdzięczał. Nie ma dziecka, które by się narodziło bez niego. Nie ma starca, który by zmarł, zanim on nie zerwał się nocą, w zimie, przez śniegi, wszystko jedno. Przez dwadzieścia lat zszedł ten kraj we wszystkich kierunkach. Bez odpoczynku. Wszędzie, gdzie go potrzebowali... Wszystkich znał. Potem przyszła wojna. Oporni, partyzanci. Doktor nigdy nie odmówił nikomu. W N... nie było Niemców. Ale był hotelarz od Doriota i fabrykant mebli... W końcu Niemcy się dowiedzieli. Przyszli do N... Zabierali ludzi. Doktor sam im otworzył. Bili go, bili w oczach żony. — Nie mam wam nic do powiedzenia. — Bili go przez całą noc, a rankiem, jak teraz, świtało, przyprowadzili go tutaj. Z trzema mężczyznami wziętymi tam w dole, przez przypadek. I ta nieszczęsna z dzieckiem na ręku. Jakiś typ nie wiadomo skąd... Pod tym murem. Mur nie ma w sobie nic szczególnego. Tył stodoły...

Mur, który nie ma w sobie nic szczególnego. Tył stodoły. Wtedy pan von Lüttwitz-Randau zdjął binokle, aby nie widzieć. Miał jakąś mglistą nadzieję, że tym gestem zaimponuje, w końcu przyszła mu myśl, że gdyby mu dali czas, mógłby stać się dla tych Francuzów użyteczny, podać im informacje, o których Lotta nie mogła wiedzieć... Ale nie potrafił powiedzieć nic więcej niż: — Strzelajcie szybko... Ponieważ strach był silniejszy. Strach przed torturą. Strach po

prostu przed śmiercią. Nie myślał już o Niemczech. Powtórzył głosem zdyszanym:

— Strzelajcie szybko.

Ale ksiądz zaśmiał się swoim brzydkim śmiechem, a kapitan Jan-Piotr z Armii Francuskiej oświadczył:

— Nie chcesz chyba profanować ziemi, gdzie popłynęła krew bohaterów...

Zaciągnęli go wtedy o sto metrów dalej, na brzeg drogi, i zatłukli jak kurę.

Przełożył
Jan Kott

GÉRARD DE NERVAL

EL DESDICHADO

Ja — mroczny — ja wdowiec, mnie — nikt ulżyć nie może,
Ja, książę Akwitanii o zniesionej wieży;
Jedyna GWIAZDA zgasła, w lutni gwiazdozbiorze
MELANCHOLIA i CZARNE SŁOŃCE moje leży.

Zwróć mi Grób Wirgiliusza, zwróć Italskie morze,
Ty, któryś mnie w grobowcu pocieszał najszczerzej,
I KWIAT, przed którym serce posępne otworzę,
I łozę, gdzie się wino z różami sprzymierzy.

Amor czy Febus jestem?... Lusignan czy Biron?
Od ust królowej ślad mam na czole czerwony;
Nad kąpielą rusałki w grocie śniłem ciemnej...

Zwycięsko dwakroć zszedłem Acheron podziemny,
Modulując na przemian Orfeusza lirą
Westchnienie ciche świętej i krzyk dziwożony.*

Przełożył
Adam Ważyk

JAN ARTUR RIMBAUD

MICHAŁ I KRYSTYNA

Cyt! Teraz, kiedy słońce z tych brzegów odpłynie,
Pierzchaj jasny potopie! Oto się wydłuża
Cień dróg, we wierzby, w stary dostojny dziedziniec
Wielkie krople ulewy najpierw ciska burza.

* Słowa wydrukowane wersalikami stanowią elementy herbu.

O sto jagniąt, bukoliki żołnierze płowi,
Akwedukty, wychudłe pastwiska pogórzy
Pierzchajcie! Horyzonty pól, równin, pustkowi
Już myją się w czerwonej gotowalni burzy!

Czarny psie i pasterzu smagły w porywanej
Przez wiatr burce, w godzinie błyskawic wysokich,
Stado płowe, gdy z siarką mieszają się mroki,
Zbiegnijcie w dół, by szukać pewniejszej przystani.

Ale o Panie! oto myśli me wzlatują
Pod niebiosa zmrożone czerwienią, w zawiei
Chmur napowietrznych, które pędzą i szybują
Na stu polesiach długich jak szyny kolei.

Tysiąc wilków, tysiące dzikich źdźbeł w podróży
Przynosi oto, pieszcząc po drodze powoje,
To religijne popołudnie burzy
W starą Europę, którą zniszczą hord rozboje!

Potem światło księżyca! W koło landy; jadą
Wolno na swoich bladych rumakach bojowych
Z czołami w czarnym niebie jeźdźcy purpurowi;
Kamienie pod tą dumną zgrzytają gromadą!

A czy ujrzę pożółkły gaj, jasną dolinę,
Modry wzrok żony, męża o czerwonej skroni,
Z Barankiem u ich stóp Michała i Krystynę —
I Chrystusa — czy ujrzę, Galio! — kres sielanki.

Przełożył
Mieczysław Jastrun

UCZTA GŁODU

Anno, Anno, poślę
Mój głód na twoim ośle.

W czem zasmakować mi jeszcze,
Jeśli nie w ziemi i głazach!
Dziń! dziń! dziń! Jedzcie powietrze,
Węgle, kawały żelaza.

Głody me, paście się, głody
Na dźwięków łące!
Ciągnijcie z łodyg
Wesołe soki trujące.

Jedzcie tłuczone kamyki,
Głazy kościelnych stropów,
Moreny, dzieci potopów,
Bochny w kotlinie dzikiej.

Głody me, rymy piosenki czarnej,
Lazur co dźwięczy;
— To mój żołądek mnie dręczy,
A to męczarnie.

Z ziemi wylazły listeczki:
Na owoc przejrzały liczę.
Pozrywam na skraju steczki
Fijołki i paszcze wilcze.

Anno, Anno, poślę
Mój głód na twoim ośle.

Przełożył
Adam Ważyk

STEPHANE MALLARMÉ

WACHLARZ PANNY MALLARMÉ

O marzycielko, ja wpłynę
W błogość bez ujścia, jeżeli
Uchowasz kłamstwem niewinnem
W swej dłoni skrzydło mej bieli.

Po każdym trzepocie fala
Chłodu dochodzi cię świeża,
Gdy ruch więziony oddala
Horyzont, w który uderza.

Oszołomienie! To dreszczem
Powiew jak całus cię muśnie,
Niebacznie rzucony w przestrzeń,
Nie wzbierze a już nie uśnie.

Czy raj ten czujesz uroczy,
Dziki jak śmiech, gdy z kącika
Twych ust w ukryciu się toczy
I nie skłóciwszy ich znika.

Berło różowych wybrzeży
Nad złotym mrokiem, to lekki
Zwinięty już lot, co leży
Przy błysku twej bransoletki.

Przełożył
Adam Ważyk

POMNIK EDGARA POE

Jakim go wreszcie wieczność w Nim samym przemienia,
Poeta mieczem nagim swój wiek drżący z trwogi
Budzi, który nie pojął, że tryumf złowrogi
Śmierć obwieściła w głosie tym obcego brzmienia.

Oni, hydra w złym skoku, słysząc, jak znaczenia
Czystsze słowom plemienia dawał anioł ongi,
Głoszą, że czarnoksięstwo wypił z fali wrogiej
Z jakichś niecnych likworów czarnego strumienia.

Oskarżenie chmur mrocznych i ziemi złowieszczej!
Jeśli myśl nasza głazu nie rzeźbi nim jeszcze,
Którym się grób Poego zdobi w błyskawice,

Zimny blok tu zrzucony z bezgwiezdnej ciemności,
Niech choć ten granit jego wskazuje granicę
Czarnym lotom Bluźnierstwa rozwianym w przyszłości.

Przełożył
Mieczysław Jastrun

POPOŁUDNIE FAUNA

(SIELANKA)

FAUN

Te nimfy, takbym chciał uwiecznić je.
Tak lekka
Ich ciał karnacja jasna, iż w przestwór ucieka
Ucichły w snach puszystych.
Kocham-li złudzenie?
Niepewność mą, minionej nocy chaos, cienie
Gałązki kruchej kończą, która nawet jeśli
Z prawdziwych gajów jest, niestety! błąd mój kreśli,
Żem róż brak idealny za tryumf przyjmował.

Rozważmy...
Czyż kobiety, któreś komentował,
Są bajecznym życzeniem twoich zmysłów głodnych!
Faunie, z oczu najczystszej, błękitnych i chłodnych,
Jak gdyby źródło we łzach, złuda się wymyka:
Lecz druga, pełna westchnień, powiesz, że przenika,
Na wskróś, niby ciepłego powiew dnia, twe runo!
A jeśli nie! i gdyby świeży ranek runął
W tę dyszącą upałem nieruchomą głuszę,
Nie drgnie ni kropla, której graniem nie poruszę
W zroszonym akordami gaju; i jedynie
Podmuch, co przez dwie rurki fletni mojej spłynie,
Zanim dźwięk czysty w suchej ulewie rozproszy,
Jest tym, na widnokręgu, którego nie płoszy
Żadna zmarszczka, kunsztownym natchnienia powiewem,
Przejrzystym i pogodnym, co łączy się z niebem.

O brzegi sycylijskie spokojnej topieli,
Gdzie próżność ma plądruje naprzekór słońc bieli,
Milcząca pod kwiatami iskier, niechaj zabrzmi
OPOWIEŚĆ
„Żem tu trzciny ciął, które ujarzmi
„Talent; gdy w morskookiej patynie zieleni
„Dalekiej, co swę pnącze kładzie do strumieni,
„Biel zwierzęca leniwie faluje na wodzie:
„I w preludium, co zwolna ton fujarek rodzi
„Lot łabędzi, nie! najad podrywa się drżący
„Lub zapada...“
Godziny tej bezwład gorący,
Bez znaku, jaki razem w nim składała sztuka

Tyle pragnień rozkoszy tego, kto jej szuka:
Czyż więc znów się obudzę w swej żądzy pierwotny,
W antycznej fali światła, prosty i samotny,
Lilie! do was podobny w swojej niewinności.

Inny niż słodkie nic, co na ich wargach gości,
Pocałunek, dla zdrajczyń pełen obietnicy,
Moje łono dziewicze świadkiem tajemnicy
Ukąszenia jakiegoś dostojnego zęba;
Lecz dość! trzcina, na której pod błękitem nieba
Gram, długa i podwójna, tych jest powierniczką
Sekretów: i oddechu ujmując policzkom
Marzy o solo przeciągłym, by fałszywą gamą
Urodę okolicy pokłócić z nią samą
Oraz naszej naiwnej piosenki weselem;
I by równie wysoko jak miłość swym trelem
Ulotnić ze snów zwykłych o karku i łonie
Czystym, które oczyma zamkniętymi gonię,
Jedną, pustą i dźwięczną, monotonną linię.

Próbuj więc, tam gdzie czekasz mnie, na wód głębinie
Zakwitnąć, chytra Syrinx, ucieczek narzędzie!
Faun, z hałasów swych dumny, długo prawić będzie
O boginkach; i jego wyobraźnia chciwa
Jeszcze ich cieniom z bioder przepaski pozrywa:
Tak czasem, gdym już wyssał z gron świetlistość winną,
By żal łakomy przegnać iluzją niewinną,
Ze śmiechem kiść już pustą w letnie niebo wznoszę,
I dmuchając w jej łuski lśniące, chętkę płoszę
Pijaństwa, kiedy na wskróś patrzę w grona próżne.

O nimfy, niech WSPOMNIENIA wzbiorą w nas przeróżne.
„Moje oko, sitowia prując, przeszywało
„Każdą z tych nieśmiertelnych, co brązowe ciało
„Pławiła w tnących leśne niebo wściekłych krzykach;
„Patrzyłem, jak przepyszna kąpiel włosów znika
„W światłościach i rozpryskach, o boskie klejnoty!
„Biegnę; u stóp mych leżą (omdlałe z pieszczoty,
„Poznając smak znużenia, gdy się jest we dwoje)
„Śpiące, wplątane w ramion swych zuchwałych zwoje;
„Porywam je i ciągnę tak, nierozłączone
„W gęstwinę, płochym cieniom nienawistną, w stronę
„Róż, których zapach ginie słońcem wysuszony,
„Gdzie psota nasza dzień niech przypomni skończony".

Wielbię ten gniew dziewiczy, o rozkoszy dzika,
Świętego ich ciężaru, co nagi umyka
Od mej wargi płomiennej niby błyskawicy
Drżenie! ten przestrach słodkiej ciała tajemnicy:
Od stóp nieludzkiej zgoła do serca strwożonej,
Którą naraz opuszcza niewinność, zroszonej
Przez głupie łzy lub inny opar nie tak smutny.

„Moją zbrodnią, żem strachy te zdradzieckie, butny,
„Poskramiał i zczochrane pocałunków kępy,
„Tak mieszane przez bogów rozrywał na strzępy:
„Bo zaledwie zdołałem ukryć śmiech płonący
„W rozkosznych fałdkach jednej (skrycie pilnującej
„Paluszkiem małym, aby czysta biel jej pióra,
„Barwiąc się podniecała małą siostrę, która
„Nie rumieni się nawet, maleństwo naiwne);
„Kiedy z ramion zwątlałych przez omdlenie dziwne,
„Zdobycz ma bezlitośnie wymyka się zręczna,
„Na mój spazm niewrażliwa, na zawsze niewdzięczna".

Więc niech tam! Wnet mnie inne powiodą w swawole
Warkoczem zaplątanym w rogi na mym czole:
Wiesz, namiętności, że gdy purpurą się plami
Dojrzały granat, pęka i brzęczy pszczołami,
Krew nasza, zakochana w tym, co ją przemienia,
Przelewa się za wszystek wieczny rój pragnienia.
Kiedy las gra barwami z popiołu i złota
Listowiem obumarłym święty ogień miota:
Etno! to na twym zboczu, gdy Venus ku ziemi
Po twej lawie piętami stąpa niewinnemi,
Gdy grzmi sen smutny, albo płomień gaśnie zwolna.
Mam królową!
O sroga karo...
Nie, lecz wolna
Od słów dusza i ciało nazbyt ociężałe
Późno ulega ciszy z południa upałem:
W zapomnieniu bluźnierstwa spać trzeba, na skraju
Odmienionego piasku lec, ku gwieździe urodzajów
Winnych otwartszy usta, którym wina mało!

Żegnaj, stadło; niech widzę, żeś cieniem się stało.

Przełożył
Ryszard Matuszewski

EMIL VERHAEREN

WYPIEKANIE CHLEBA

Służące na niedzielny chleb miesiły ciasto
Z co najprzedniejszej mąki, z najlepszego mleka,
Chylą czoła i łokcie zginają szpiczasto,
Pot wilżący rękawy aż do niecki ścieka.

Dłonie ich, palce, ciała ich pośpiechem dyszą,
Poruszają szyjami w opiętym gorsecie,
Kiść mąką ubielona babrze się w miękiszu,
Aż go krągło jak piersi toczone ugniecie.

Po dwa bochenki naraz chwytają imadła,
Z końca deski unosząc pod pieców sklepienie.
Żar bucha z głębi: ruszt zaczerwieniony praży.

Nagle jak sfora rudych psów, co się przekradła
Rozwścieczona ogromnie, tak z pieca płomienie
Skoczyły na spotkanie, by gryźć je po twarzy.

Przełożył
Adam Ważyk

FRANCIS JAMMES

W PIĘKNYM SŁOŃCU

W pięknym słońcu dzwoniącym kobiety ubogie
przed domu ubogiego, jak me serce, progiem
wskazywały coś palcem. Gdzieś wózek turkotał.
Perłowe było niebo u wzgórz kasztanowych,
jak muszle ostryg lśniące perłowym połyskiem.
Pięła się droga gładko, jak we śnie głębokim
i kołowały kury po rozgrzanym piasku,
niosąc pod skrzydłem trzcinkę ze świetlnego blasku.
...Jakaś kobieta dziecko iskała. Piał kogut
i kradła zmyślna sroka. Wokół spokój błogi.
Ktoś śpieszył niosąc zastrzyk tuberkulinowy
dla chorej na gruźlicę i kaszlącej krowy.
W szpalerze z bluszczu kołki stały się różowe
jak twoje usta, miła, co masz dłonie słodkie.

Przełożyła
Julia Hartwig

ANNA DE NOAILLES

WYMYŚLILI NAM DUSZĘ

Wymyślili nam duszę, po to, by zawistnie
Zgnębić ciało, siedlisko myśli i marzenia,
Jedyne źródło dźwięków, obrazów, pragnienia,
Przez którego śmierć wszystko przestaje w nas istnieć.

Narzucają nam duszę, by podle od ziemi
Oczy nasze odwrócić i by zapomniano
Grzebiąc nas, że pod wina sokami żywemi
Wszystko jest tylko mętem posępnym i pianą.

Nie popełnię wbrew waszej dobroci serdecznej,
Wbrew wielkości tajemnej, lecz tylko cielesnej,
Ciała ziemi oddane, źrenice bolesne,
Zdrady — i nie uwierzę w wasze trwanie wieczne.

Odrzucam wzniosłość, skrzydła, nadzieje bezpieczne,
Ale obca już światu i spragniona chłodu
Waszych strasznych, zbyt ciasnych i zbyt wąskich grobów,
Świadczę, ja, w wasze noce ogromne krocząca,
Że nie ma nic, co trwalsze jest od żył gorąca.

Przełożył
Ryszard Matuszewski

VALERY LARBAUD

OBRAZY

I

Pewnego dnia w Charkowie w ludowej dzielnicy
(o Rosjo południowa, gdzie każda kobieta
z białą chustką na głowie ma wygląd Madonny!)
ujrzałem młodą kobietę, gdy wracała od studni,
niosąc zwyczajem tamecznym, jak w czasach owidiuszowych,
dwa wiadra, zawieszone na dwóch końcach kija,

zrównoważone na karku i plecach.
I widziałem jak dziecko w łachmanach zbliżyło się do niej,
mówiąc coś,
a wówczas pochylając miękko swe ciało na prawą stronę,
dotknęła ziemi wiadrami pełnymi wody
na wysokości ust dziecka, które uklękło, by pić.

2

Pewnego ranka w Rotterdamie na wybrzeżu Bompjes
(było to 18 września 1900 o ósmej rano)
przyglądałem się dwum dziewczynom, idącym do pracy,
gdy się żegnały naprzeciw jednego z wielkich mostów żelaznych;
szły nie tą samą drogą;
obejmowały się tkliwie; ich drżące ramiona
chciały i nie chciały się rozdzielić, ich usta
boleśnie się oddalały, by znów natychmiast się zbliżyć,
podczas gdy się ich oczy wpatrywały w siebie uparcie.
I tak stoją obok siebie długą chwilę,
nieruchome pośród śpieszących przechodniów,
gdy holowniki ryczą na rzece,
gdy pociągi gwiżdżą, manewrując na mostach żelaznych.

3

Między Cordobą i Sewillą
jest mała stacja, gdzie bez żadnego powodu
zatrzymuje się zawsze Sud-Express,
podróżny daremnie szuka wzrokiem miasteczka;
za tym małym dworcem, uśpionym wśród eukaliptusów
nie ma nic, prócz pól andaluzyjskich: zielonych i złotych;
lecz po drugiej stronie toru
stoi barak z gałęzi czarnych i z ziemi.
Obdarta wybiega dzieciarnia, słysząc huk pociągu,
wyprzedza ich starsza siostra i podchodzi blisko,
z uśmiechem nic nie mówiąc tańczy,
aby zarobić kilka sous.
Jej stopy zakurzone wydają się czarne,
niema piękna w jej twarzy ciemnej i niemytej.
Tańczy i przez dziury w sukience o barwie popiołu
widać jak poruszają się chude, nagie biodra
i jak drga jej drobny żółty brzuch.
Panowie za każdym razem śmieją się wśród dymu
cygar w restauracyjnym wagonie...

POST SCRIPTUM

O mój Boże, czy nigdy nie będzie możliwe,
bym poznał tę łagodną kobietę z Południowej Rosji
i dwie przyjaciółki z Rotterdamu!
I młodą żebraczkę z Andaluzji,
by mnie połączyła z nimi
nierozerwalna przyjaźń!
(Niestety, one nigdy nie będą czytały tych wierszy,
znać nie będą nigdy imienia mego ni czułości serca;
a przecież one żyją, one żyją teraz).
Czy to niemożliwe, by mi ta wielka radość była dana,
abym je poznał?
Gdyż nie wiem dlaczego, mój Boże, lecz mnie się wydaje,
że z nimi czterema
mógłbym świat zawojować.

Przełożył
Paweł Hertz

MAX JACOB

ODJAZD ŻEGLARZA

Żegnajcie statek, algi tkliwe,
Nie większy niż statki z wotywek.
Neptun, ten gbur, na horyzoncie szarpie
Sznur u kotwicy, by grać jak na harfie.
Spazmują listki arystokratyczne
Odpowiednio do tego, czym były, i pomimo,
Gdy z trzema celnikami odbywał sokratyczne
Przechadzki, rozmawiając o portach i lądach.
Okiem starca oślepłym i łzawym latarnie ogląda
Ten statek na morzu tak drobny jak galar.
Syrena w fabryce konserw
Woła na alarm.
Jaz, który stopę bosą w dzieciństwie mu kąsał,
I, świadek zawistny niewinnych zaręczyn,
Łodzie mu nocą do wycieczek stręczył,
Jaz chciał zawołać: zastanów się, nie oddalaj
Na statku z perłowej macicy, o świtaniu kruchym!
Smutny jest okrzyk pawia na zamku Angielki,
I smutne owieczki, wełniane na wydmach pukielki,

I wszystko co się styka w powietrzu, powtarza —
Ptak, owad, obłok — o smutnym odjeździe żeglarza.
Drzewa zamarły, laguno, trupia twarzy!
Przyroda milczy! Fala ucieka od przylądku!
Piach biały, piach biały, ożenek z rozsądku.
Wróć-że! dym się naprasza,
Ospałym macha ramieniem,
Wróć-że! Wiatr za nim płacze
I wrzawa kiermasza
Tłumaczy się nie inaczej.
Wróć!
Wyszczekuje jakieś biedne szczenię.
Wróć!
Pod „Białym koniem" dziewczyna
Nosi na palcu pierścionek
I strąca go, myjąc naczynia,
Do zlewków kufli i szklanek.
Dla niej Kazimierz tę różę niesie,
Ale, niestety, waha się, nie śmie.

Przełożył
Adam Ważyk

JEAN COCTEAU

POETA TRZYDZIESTOLETNI

Oto jestem w połowę moich lat zasobny,
Kiedy siedzę okrakiem na mym pięknym dworze,
Po obu stronach widzę krajobraz podobny,
Ale nie tak przybrany jak w tej samej porze.

Tutaj czerwona ziemia w winnice spowita,
Rogata niby koźlę. Na sznurach bielizna
Uśmiechami, znakami dzień idący wita;
Tam zima i zaszczyty, które czas mi przyzna.

Chcę, abyś mi mówiła, że mnie kochasz jeszcze,
Venus. Gdybym o tobie nic nie mówił przy tym
I gdyby dom mój nie stał przez me słowa wieszcze,
Poczułbym pustkę i spadłbym ze szczytu.

Przełożył
Paweł Hertz

WŁOSY SIWE...

Włosy siwe, ilekroć je młodość przynosi,
Barwy oka i twarzy czynią bardziej hoże,
Rozkoszy tej zażywam, gdy wzrok się podnosi
Ku wam, drzewa oliwne o wiosennej porze.

Morze swą ślinę świeżą wyrzuca miarowo,
Zaprawiając nią greckich brzegów krajobrazy,
Aby, drzewa oliwne, wasz dwuznaczny owoc
Zawrzeć mógł w sobie Venus i Cybelę razem.

Podoba mi się w waszej dojrzałości płowej
Wszystko, mnie, który przecież jestem słońcem zimy,
Razem, nad nagim kwiatem o barwie różowej,
Młode czoło okryte popiołem schylimy.

Przełożył
Paweł Hertz

AIX

Aix: Ślepiec myśli, że deszcz pada,
lecz gdyby widzieć mógł bez laski,
ujrzałby jak sto niebieskich fontann gada,
bijąc Cézannowi oklaski.

Przełożył
Paweł Hertz

GEORGES DUHAMEL

BALLADA O FLORENTYNIE PRUNIER

Opierał się śmierci długie trzy tygodnie,
a stara matka przy łóżku czuwała.

Opierał się śmierci Florentyn Prunier —
boć mu stara matka nie pozwoli umrzeć.

Gdy tylko ją doszła wieść, że go ranili —
ruszyła natychmiast z zapadłej prowincji.

Przebyła daleką drogę śród dział huku,
przeszła obok armii człapiącej po błocie.

Z pod sztywnego czepca patrzy twarz surowa.
Nie zna ona lęku przed nikim i niczym.

Wzięła z domu jabłek tuzin do koszyka
i świeżego masła w gliniany garnuszek.

* * *

Czuwa bez wytchnienia, siedzi przez dzień cały
przy łóżku, na którym umiera Florentyn.

Przybywa raniutko, kiedy palą w piecach
i trwa aż do nocy — gdy syn zacznie bredzić.

Wychodzi na chwilę, gdy jej wyjść rozkażą —
gdy zmieniają bandaż na nieszczęsnej piersi.

Zostałaby, gdyby zostać należało,
ona się nie zlęknie ran na piersi syna.

Toż słyszy, wyraźnie słyszy jego krzyki,
gdy oto na słocie czeka pod oknami.

Waruje u łóżka jak pies podwórzowy.
Nikt nie widział przy niej jadła ni napoju.

I Florentyn także jeść już nie potrafi,
W glinianym garnuszku masło teraz żółte.

* * *

Ręce jej, podobne skręconym korzeniom,
kurczowo ściskają wychudłą dłoń syna.

Wpatruje się w niego, patrzy uporczywie
w bladą twarz, na której błyszczą krople potu,

na szyję o żyłach nabrzmiałych jak struny,
za każdym oddechem świszczącą wilgotnie.

Widzi, wszystko widzi swym spojrzeniem bystrym,
takim suchym, twardym — jak odpryśk krzemienia.

Patrzy bez ustanku, nie skarży się nigdy.
Już taka z niej matka, z takiej ona gliny.

On mówi: „To kaszel zabiera mi siły".
Ona odpowiada: „Wiesz, że jestem z tobą".

On mówi: „Już koniec, czuję że to koniec".
Ona: „Nie, mój chłopcze, ja ci nie dam umrzeć".

* * *

Opierał się śmierci długie trzy tygodnie;
stara matka wiernie przy łóżku czuwała, —

jak wytrawny pływak, co rzuca się w morze
podtrzymując w górze swoje wątłe dziecko.

* * *

Aż pewnego ranka, gdy bardzo zesłabła —
od dwudziestu nocy Bóg wie gdzie spędzonych,

pozwoliła głowie krzynę się pochylić
i, ot, na chwileczkę drzemka ją zmorzyła.

A wtedy Florentyn Prunier umarł śpiesznie,
cicho, bez hałasu — żeby jej nie zbudzić.

Przełożył
Gabriel Karski

GUILLAUME APOLLINAIRE

PRZEŚLICZNA RUDOWŁOSA

Oto ja wobec wszystkich człowiek przy zdrowych zmysłach
Znający życie i śmierć to co żyjący znać może
Który poznałem cierpienie i radość miłości
Który potrafiłem niekiedy narzucać swoje myśli
Znający wiele języków
Który niemało podróżowałem

Ja co widziałem wojnę w Artylerii i Piechocie
Raniony w głowę z czaszką trepanowaną pod chloroformem
Który straciłem najlepszych przyjaciół w straszliwej bitwie
Wiem o starym i nowym ile poszczególny człowiek może o tym wiedzieć
I nie dbając dzisiaj o tę wojnę

Między nami i dla nas przyjaciele moi
Rozstrzygam ten długi spór tradycji i wynalazczości
Porządku i Przygody

Wy których usta są na podobieństwo ust Boga
Usta które są samym porządkiem
Bądźcie wyrozumiali kiedy nas porównujecie
Z tymi co byli doskonałością porządku
Nas którzy wszędzie wietrzymy przygodę
Nie jesteśmy waszymi wrogami
Chcemy wam dać rozległe i dziwne dziedziny
Gdzie kwiat tajemniczości prosi chętnych o zerwanie
Są tam nowe ognie kolory nigdy niewidziane
Tysiąc nic nie ważących fantazmów
Którym trzeba nadać realność
Chcemy wykryć dobroć niezmierzoną krainę gdzie wszystko milknie
Jest również czas który można ścigać albo zawrócić
Litości dla nas walczących zawsze na krańcach
Bezkresu i przyszłości
Litości dla naszych błędów litości dla naszych grzechów

Oto i lato pora gwałtowna nastała
I młodość moja zgasła jak podmuch wiosenny
O słońce to już zbliża się Rozum płomienny
I czekam
Aż za urodą którą nakoniec przybrała
Abym kochał ją miłą i szlachetną pójdę
Nadchodzi z zdaleka
Przyciąga mnie jak siłą stali magnetycznej
Ma postać prześlicznej
Rudej

Jej włosy ze złota tak jasno
Świecące się nigdy nie zgasną
Jak ognie pyszniące się będą
Śród róż herbacianych co więdną

Ale śmiejcie się śmiejcie się ze mnie
Ludzie zewsząd ludzie tutejsi
Bo tyle jest rzeczy których wam nie śmiem powiedzieć
Tyle jest rzeczy których nie dacie mi powiedzieć
Zlitujcie się nade mną

Przełożył
Adam Ważyk

SMUTEK GWIAZDY

Pięknej Minerwie czoło moje dało życie
Gwiazda krwi uwieczniła się nad skronią moją
Rozum jest w głębi niebo jest na samym szczycie
Głowy gdzie się bogini okrywałaś zbroją

Dlatego z wszystkich klęsk mych tę jedną podźwignę
Szparę bez mała zgubną co gwiazdami prószy
Ale skryta bolączka żywiąca malignę
Przerasta ból zamknięty w czyjejkolwiek duszy

I niosę to cierpienie co się ogniem szerzy
Jak robak świętojański swój kształt płomienisty
Jak Francja czuwająca drży w sercu żołnierzy
I jak pył aromatu w sercu lilii czystej

Przełożył
Adam Ważyk

LÉON PAUL FARGUE

AETERNAE MEMORIAE PATRIS

Jednego istnienia zabraknie
wszystko jest wyludnione...

...Odtąd zawsze, zawieszona w mojej głowie sprawia mi ból
Rozrzedzona, usztywniona saletrą i spleśniała, jak pajęczyna wisząca w piwnicy,
Zasłona z łez, co zawsze gotowa spaść mi na oczy.
Nie śmiem już poruszyć policzkiem; najmniejszy odruch, najdrobniejszy skurcz
Wywołują łzy.

Gdy zdarzy mi się o boleści mojej na chwilę zapomnieć,
Nagle, pośrodku alei, w powiewie drzew,
W ulicznym pośpiechu, w niepokoju na dworcu,
W uścisku starego przyjaciela, który mówi ze słodyczą,
Albo w dalekiej skardze,
Na dźwięk gwizdka rozprzestrzeniającego chłód pod hangarami,
Albo któregoś wieczora w zapachu kuchennym
wywołującym wspomnienie minionego kiedyś milczenia przy stole...

Spowodowana przez najdrobniejszą rzecz,
Lub tknięta, jakby nagle Bóg uderzeniem palca wzruszył mój proch,

Odżywa! Wybłyskuje jak miecz z pochwy! I przebija mnie śmiertelnym ciosem wymierzonym z jakiejś niewidocznej bitwy,

Z taką siłą z jaką katastrofa zawala tunel,
Tak ciężko jak ciężko głębinowa fala przybiera kształt morskiej ciszy,
Tak wysoko jak wulkan swoje serce gwiazdom rzuca

A ja pozwoliłbym ci odejść nie zwracając nic z tego wszystkiego,
Coś ty włożył z siebie w moje serce!
A ja znużyłem cię, i tyś mnie opuścił,
I trzeba było dopiero tej nocy letniej bym zrozumiał...

Litości! Ja chciałem... Wiedziałem... Proszę na kolanach, wybacz!
Niech się rozpadnę, ubogi, osuwający się stos kości, biedny worek z narzędziami, których się życie pozbywa jakimś pchnięciem ramienia, niepostrzeżenie...

Widzę was moi drodzy. Ojcze, widzę ciebie. Będę cię zawsze widział jak leżysz na łóżku,
Sprawiedliwy i czysty przed Panem, jak w czasie swojej młodości,
Ugrzeczniony jak w porcie zakotwiczona barka, ze zwiniętymi żaglami, zgaszonymi latarniami,
Z uśmiechem tajemniczym, przymuszonym, na zawsze ustalonym, dumny ze swego sekretu, uwolniony z całego trudu,
Zdany na łup wszystkich rąk światła, zręcznych i stwardniałych w blasku dnia,
Upojony męczeńską wonią świec,
Z kwiatami które dla ciebie ścięto na tarasie;
Wówczas kiedy piosenka żebraka łzawiła się poprzez dach zabudowań na podwórzu,
kiedy odgłos pośpiesznych kroków zderzał się i mylił ze wszystkich stron,
kiedy bębnienie Śmierci otwierało i zamykało drzwi!

*

* *

Poszukiwałem cię, niosłem cię
Wszędzie. — Na opustoszałym skwerze w próżnym kiosku gdzie byłem sam
Przed rusztem zachodu, co ciemnieje i dogasa jak statek palący się za drzewami...

W jakiś dzień... w jakimś prowincjonalnym mieście ze wpółprzymkniętymi oczami, co zawraca i niknie
Przed pośpieszną pieszczotą ekspresów...
W sklepiku gdzie z nadąsaną miną poruszają się popielate twarze;
Na placu gdzie wieje zapomnienie;
W zmarszczkach ulic, w okrzykach podróży...

O świcie, za rogatką, w dzielnicy fabrycznej,
...Na rogu muru, ulewa węgla spowodowana przez niewidzialne ręce;
Rura która dymi łkając...
Na przedmieściach i w ślepych uliczkach, gdzie ryczą syreny, gdzie zawodzą tartaki, gdzie zwrot płomienia zaskakuje strażaków, w porze kiedy bogacze śpią...

W jakiś wieczór, w lesie pod uważnym tłumem liści, które spoglądają wzwyż, jak się gwiazdy filtrują,
W zapachu pierwszych poranków i cmentarzy,
W cieniu gdzie leżą wygasłe śniadania na trawie,
Gdzie owady opuściły swoje zajęcia...

Wszędzie gdzie usiłowałem uchwycić życie
W porozumiewawczym znaku tajemnicy
Poszukiwałem, poszukiwałem Utajonego...

Życie, pozwól mi się zapaść, puść moje ręce!
Ty widzisz przecież, że to już nie ty! Tylko wspomnienie twoje mnie podtrzymuje!

Przełożył
Zbigniew Bieńkowski

JULES SUPERVIELLE

W GŁĘBI ŚWIATA

To on, daleki potomek jaskiń, pogan i chrześcijan
I czarnych gór, wstrzymanych nad skręconą rzeką,
On: dwa metry mięsa pod sklepieniem sfer,
Łopatki, dźwigające pod niezgiętą głową
Stały ciężar nieskończoności,
Dwie stopy w równowadze,
Nagle na ziemi pośpiesznej,
Serce dzielące czas,
Oczy barwiące przestrzeń.

Jak odbrzmiewa wszystkim głosom zachmurzone ciało!
Chciałby rządzić wreszcie tą wrzawą rozruchów!
Nasłuchuje w zewnętrznym niepokalanym milczeniu
Niejasnej skargi swoich rąk,
Melancholijnych czółen na piaskiem zasypanych wspomnieniach.

Czyż możliwe,
By padł pod niezliczonymi salwami gwiazd?
Jego żądze, wymknąwszy się, burzą długo powietrze,
Próbując przestrzeni, wirują
I wracają do jego duszy.
Na horyzoncie Los wznosi swój tors stromy,
Zaciska długie powieki jak szczęki,
Barykaduje drogi,
Nawet te, nawet te, które wznoszą się w nieskończoność,
Przewyższając zniebazstąpienie powietrza.

Baczność! Oto człowiek, który się rusza, który spogląda w prawo i w lewo,
Wstaje — jego twarz trzaska jak smolna pochodnia,
I który kroczy, depcząc wysokości nieba.
Już zgubił swój cień, tam — na Ziemi znużonej,
Już przegląda się w księżycu i dobiera swoje spojrzenie.
Oto włada dalą — głosem przepełnionym przez rozkaz,
Ruchotwórczą swą mocą obalając wymiary,
Widać go — idzie drogą gwiazd precyzyjnych.
Stara czarna krew nocy toczy się w jego krwi,
Mieszając się w niej z krwią dnia w głębi wodospadów!
Wszystko się przenika i jednoczy w jego duszy niecierpliwej,
Wszechświat jest w nim już tylko stłumionym pomrukiem,
Wydłużonym głodem, tak jak przed Początkiem.

Przełożył
Julian Przyboś

JULES SUPERVIELLE

W PRZESTRZENI I W CZASIE

Jesteśmy tu obydwoje jak przed groźnym morzem
pod słonym przyborem wspomnień.
Od kapelusza z powietrza aż do zaostrzonych obcasów
jesteś tak lekka i wrażliwa,
jakby ptaki prążkowane światłem twej ojczyzny
unosiły się z biegiem twoich marzeń.

Chciałabyś przerzucić mosty słoneczne między krajami
rozdzielonymi przez oceany i klimaty
i które nigdy o sobie nie wiedzą.

Wieczory w Montevideo nie będą uwieńczone różami
pirenejskich niebios,
wzgórza w Janeiro zawsze płonące i nigdy niespalone
nie zbledną pod delikatnymi palcami francuskiego śniegu,
i nie będziesz mogła, chyba tylko w swym sercu, usłyszeć przypływu argentyńskich owsów,
ani utworzyć jednej miłości z tych wszystkich kształtujących twą duszę,
której tysiączne kosmyki płomieni nie połączą się w warkocz jednego.

Swoje zawrotnie szybkie powieki skłoń do wyrzeczeń,
o zrozpaczona przestrzenią!
Nie smuć się ty, której niepokój nie sięga jak mój wieków, co drżą poza widnokręgami,
która nie wiesz, co to jest fala martwa od trzech tysięcy lat i odradzająca się we mnie by ginąć jeszcze
ani — skowronek znieruchomiały od wielu dziesiątków i stający się we mnie skowronkiem nowym,
o sercu prędkim, prędkim
śpieszącym się by skończyć;
nie smuć się ty, któraś zawarła przyjaźń z nocą oczarowaną twym uśmiechem uwidocznionym przez upadek dnia
z nocą zbrojną w niezliczone gwiazdy i rojącą się od wieków,
co zmusza mnie, gdy chcę zmierzyć jej gwałtowność do odrzucenia głowy w tył,
jak robią zmarli, droga,
jak robią zmarli.

Przełożył
Zbigniew Bieńkowski

ULES SUPERVIELLE

NIEZNANI PRZYJACIELE

Tobie się rodzi ryba gdzieś w dalekiej toni
I poczyna wirować w ciemnej wód głębinie,
Tobie się rodzi gwiazda, oświeca ci ziemię,
Pieśnią chce okryć skronie, lecz nie umie więcej
Niż jej siostrzyce nocne, wszystkie gwiazdy nieme.

Nieznany w pełni lotu tobie ptak się rodzi
I sekret twój bezpiecznie w swoim sercu więzi,
Gdyż zawsze świegot ptasi jest milczenia znakiem.
Unosi się nad drzewa, siada na gałęzi,
Wydaje się jak inne, pospolite ptaki.

Dokąd biegną zające, przebiegłe łasice,
Gdy nie ma myśliwego jeszcze w okolicy?
Kto strachem je nawiedził i przed grozą goni
Wiewiórkę, co przybiera w biegu kształt gałązek
I sarny o źrenicach smutnych, przerażonych?

Przyjaciel się narodzi by ciebie odszukać
I nie pozna on twego imienia, ni oczu,
A tylko smutek wzruszeń tak, jak tylu innych.
Poczuje w swoim sercu to tak dziwne bicie —
Dni, nieprzeżycia których wcale nie jest winny.

Gdzież ty się kryjesz teraz z obliczem znękanym
Przez mijanych przechodniów, ptaki i zwierzęta?
Tyś zawsze mówił sobie, bez przygody wtedy:
„Jeżeli spotkam w życiu przyjaciół dalekich,
Czyż za zło wyrządzone rozpoznam ich kiedy?"

O przebaczenie proszę za ciebie i za nich,
Za ciszę i słowa nierozważne,
Za zdania przychodzące od tych warg nieznanych
I rażące z oddali jak kule zbłąkane,
Za czoła też, co łatwo niepamięcią marzną.

Przełożył
Zbigniew Bieńkowski

PAUL ELUARD

BEZ URAZY

Łzy z oczu, nieszczęśliwych cierpienia miłości,
Cierpienia bez korzyści i łzy bez kolorów.
On o nic się nie pyta, wyczuwa z pozoru,
On smutny jest w więzieniu, smutny na wolności.

Nastała pora smutku, noc czarna jak z sadzy,
Że i ślepych nie godzi się wypędzać z domu.
Mocni żyją bezczynnie, słabi są przy władzy,
Król, gdy królowa siedzi, stoi obok tronu.

Westchnienia i uśmiechy, gnią złorzeczenia
w ustach niemych i oczach spodlonych przez boleść.
Nie tykaj nic twą dłonią: wszystko jest z płomienia!
Ukryj ręce w kieszeni lub połóż na czole.

ZŁOTO WARG TWOICH...

Złoto warg twoich we mnie drogę szczęścia mości,
A słowa twoje w wieńcu mają sens tak świetny,
Że w moich nocach życia, śmierci i młodości
Słyszę dźwięk twego głosu wśród szmerów wszechświata.

W tym poranku z jedwabiu, tu gdzie chłód przebywa,
Rozkosz sen opłakuje zagrożona wielce,
Dłonią słońca ujęte przebudzone ciała
Drżą na myśl, że ponownie odzyskają serce.

Wspomnienia mgły i lasów, gdzie krążą me drogi,
Zamknąłem oczy w sobie i dla ciebie jestem.
Słucham cię całym życiem i nie umiem zniszczyć
Miłością twą stworzonych wypoczynków srogich.

Przełożył
Zbigniew Bieńkowski

JUTRZENKA ROZPRASZA POTWORY

Nie wiedzieli
Że piękno człowieka większe jest od człowieka

Żyli aby myśleć myśleli aby milczeć
Żyli aby umierać byli niepotrzebni
Niewinność odzyskiwali w śmierci

Poukładali w porządku
Pod nazwą bogactwa
Swoją nędzę swoją ukochaną

Przeżuwali kwiaty i uśmiechy
Odnajdywali serca jedynie na końcu luf

Nie rozumieli przekleństw ubogich
Ubogich bez troski o jutro

Wieczność zapewniały im sny bez słońca
Lecz aby obłok przemienił się w błoto
Schodzili nie stawiali już czoła niebu

Cała ich noc ich śmierć ich piękny cień nędza
Nędza dla innych

Zapomnimy tych obojętnych wrogów

Wkrótce tłum
Jasny płomień powtórzy głosem łagodnym
Płomień dla nas dwojga dla nas samych cierpliwość
Dla nas dwojga w każdym miejscu pocałunek żyjących

Przełożył
Jan Kott

SEN Z 21 WRZEŚNIA 1943

Śniłem że szedłem szybko
Po drogach Tyrolu
Czasem aby iść szybciej
Szedłem na czterech łapach
I dłonie moje były twarde
I piękne chłopki
Według zwyczaju
Mijały mnie witały
Ruchem łagodnym
I doszedłem do więzień

W oknach umieszczono wstążki
Drzwi były wielkie otwarte
A więzienia były puste
Mogłem w nich mieszkać
Wchodzić wychodzić dowoli
Mogłem w nich pracować
Mogłem w nich być szczęśliwy
Na dole w stajni
Czarne konie ustrojone we wstążki
Czekały czy mi przyjdzie ochota

Jak woda w słońcu
Kołysały się mury
Na placach chłopki
Śmiały się nie wiedząc dlaczego
Było to święto śniegu
W pełni lata pośród kwiatów

Odszedłem wezbrany czystym powietrzem
Lekki szybko idący po drogach
Przybyłem do tych samych więzień
Słonecznych pustych radosnych

Zbudziłem się zdziwiony
Że nie spotkałem człowieka

Przełożył
Jan Kott

*

* *

W imię czoła doskonałego
W imię oczu na które patrzę
I w imię ust które całuję
Na dzień dzisiejszy i na zawsze

W imię nadziei pogrzebanej
I w imię łez które w ciemności
W imię skarg które smutek wzbudzają
W imię śmiechu który zatrważa

I w imię śmiechów na ulicy
Słodyczy co nam łączy dłonie
Owoców które kwiat pokryły
Na pięknej i na dobrej ziemi

W imię mężczyzn którzy w więzieniach
W imię kobiet deportowanych
W imię wszystkich towarzyszy
Zamęczonych zmasakrowanych
Ponieważ nie przyjęli mroku

Trzeba do dna wysączyć wściekłość
Żelazo podnieść niech uderza
Aby wysoki został obraz
Niewinnych wszędzie osaczonych
Którzy zatryumfują wszędzie

Przełożył
Jan Kott

LOUIS ARAGON

ART POÉTIQUE

Dla przyjaciół poległych w maju
Dla nich tylko niech urok mają

Rymy od tej chwili jedynie
Takie jak łzy na karabinie

Niechaj wszystkim ludziom żyjącym
I z wiatrami się zmieniającym

W imię zamordowanych tutaj
Ostrzy się biała broń wyrzutu

Poślubione dręczone co dnia
Rymy przez które krzyczy zbrodnia

One są z dna dramatu głosem
Podwójnym szmerem wód u wioseł

Tak banalne jak deszcz jesieni
Jak szyba co światłem się mieni

Lustro w przejściu mijane nieraz
Kwiat co przy gorsecie umiera

Jak dziecko co w serso się bawi
Jak księżyc odbity w stawie

Jak naftaliny w szafie zapach
We wspomnieniu o dawnych latach

O rymy rymy w których ciepło
Krwi czerwonej jeszcze nie skrzepło

Wiedzcie i pamiętać się uczcie
Żeśmy tak okrutni jak ludzie

Gdy słyszycie serc naszych drżenia
Wy obudźcie nas z odrętwienia

Rozświetlijcie lampę zgaszoną
Niech puste kieliszki zadzwonią

Śpiewam zawsze między poległymi
W maju przyjaciółmi moimi

Przełożył
Seweryn Pollak

NIEPRZEJEDNANI

Spotyka się po drodze plemię ludzi takich, którzy — właśnie oni — po-rzysięgli sobie być wolni. Nie chcieli przyjąć miejsca, które świat im ofiarował, woleli je sobie zdobyć sami szturmem odwagi czy talentu, mieli się za ludzi tej miary, co idą przebojem i zwyciężają za jednym zamachem, samą tylko siłą swej żądzy, palącym tchnieniem sławy. Nie raczyli się pospolitować, stać za nu-merkiem w kolejce życia, w każdym razie nie poświęcali się długo, rżnęli środ-kiem pola, więc porzuciwszy przestronny gościniec, przebiegają całe krainy odchodzą sobie teraz wzdłuż rynsztoków Paryża. To są: Nieprzejednani.

Ci ludzie, którzy już byli wszystkim, a są niczym, wszystkiego się uczyli: prawa, medycyny, paleografii, a nie mają: rangi, patentu, dyplomu. Profesor, który sprzedał togę, oficer, który zamienił swój dolman na kolorową koszulę ochotnika, adwokat, który stał się aktorem, ksiądz, który został dziennikarzem.

Nieprzejednani, ci spokojni wariaci, spracowani i promieniejący, odważni uczeni, którzy przepędzają życie, wydając ostatnie grosze na perpetuum mobile, wynalazek żeglugi napowietrznej, gonitwę za kwiatem paproci i niebieskimi migdałami, ci wszyscy niespokojni, którzy łakną hałasu i wzruszeń, i sądzą, że mimo wszystko mają jakieś posłannictwo do spełnienia, kapłaństwo do spra-wowania, sztandar do obrony — to nieprzejednani: ktokolwiek nie stoi obiema nogami na ziemi, w życiu jest bez zawodu, warsztatu, nie może ogłosić się czymś, stolarzem, ofikleidą, rejentem, lekarzem, czy szewcem, kto za cały rynsztunek na swoje dziwactwo, głupie czy wzniosłe, liche czy świetne — wszystko jedno — czy zajmie się sztuką, literaturą, astronomią, magnetyzmem, chiromancją, zechce założyć bank, szkołę, religię.

Nieprzejednani — ci wszyscy, którzy nie mogli, nie chcieli, czy nie umieli dostosować się do powszechnego porządku i rzucili się w przygodę. Biedne wariaciny, ruszając, wciągnęli siedmiomilowe buty, a teraz odnajduje się ich na połowie drogi w łapciach.

* * *

Rozpoznam ich pośród tysiąca — tych nieprzejednanych, to palto hardego kroju, spalone przez słońce, złachmanione przez deszcz, te spodnie, które były perłowo-szare, ten żakiet o jaskółczych skrzydłach, podcętych przez nędzę, żakiet, który służy już trzy wiosny i w którym widziałem go, jak biegał zeszłej

jesieni w burzę, a tej zimy w śnieg! A buty! zawsze dziwaczne; trzewiki balowe, buty rybackie, damskie buciki (wszystko, co się zdarzy) — nocne pantofle, o ile się znajdą. Mój Boże! O tak, widziałem takich, którzy przeszli przez życie tak — niby wychodząc do sąsiada — w nocnych pantoflach i bez kapelusza. Widywałem ofiarowane małym głowom zbyt wielkie kapelusze, trzymane w ręku całymi tygodniami, miesiącami, latami. Widywałem takie, których nie zdejmowano nigdy, ponieważ trzepotały rondem i byłoby trzeba brać je za rurę, aby złożyć uszanowanie. Kto o tym wiedział, śmiał się, nieprzejednany także.

By ukryć nędzę, nie nosić jej jak jarzmo, noszą ją jak zachciankę. Przyjmują tony natchnionego czy ekscentryka, trefnisia czy purytanina, Diogenesa czy Brutusa, Escousse'a czy Lantarry. Pod pozorem oryginalności chowają utrapienie i wstyd. Czyż byłoby trzeba ciąć scyzorykiem nowe buty, jeśli nie na usprawiedliwienie dziur w poprzednich, czy też w tych butach, które byłoby trzeba polakierować? Zgadzają się uchodzić za wariatów, byle by tylko wydawali się mniej biedni. Dają do poznania, że się przeprowadzają, aby wydawało się, że mają meble.

* * *

Znałem ludzi, którzy nigdy nie dostali grosza, nie zarobili tysiąca franków. Co mówię! Stu talarów w ciągu życia, — którzy nikogo, o ile wiem, nie zamordowali ani nie okradli i którzy w taki sposób żyli osiem, dziesięć, dwanaście lat. Co robią, żeby nie umrzeć? Sami by tego nie mogli powiedzieć! Ich łączność jest po trosze ich siłą. Znają się oni wszyscy w tej Wandei. Poeta parszyweńki, profesor wylany, pomylony wynalazca, rzeźbiarz bez dłuta, malarz bez obrazów, skrzypek bez czucia. Spotykają się nieubłaganie we dnie, w nocy, o pewnych godzinach, w pewnych kątach, na skraju rzeczywistego życia, odnajdują się węchem, stowarzyszają, organizują przetrwanie i walkę z głodem. Jeden sporządza plan, inny zasięga języka. Mają dobry nos ci Szuani. Zwęszą o milę kawałek baraniny, potrafią wypłoszyć, doprowadzić, zabrać do domu, pochwycić w locie śniadanie *à la fourchette*, obiad z czekoladą, z kremem — jak się zdarzy — bigos wieczorem, zupę cebulową rano, zwykły obiad tu, nadzwyczajny tam...

Czy oblewa się dyplom, czy przejada pieniądze na egzamin, do wszystkich szaleństw i do wszystkich uroczystości już gotów, już jest — nieprzejednany. Płaci za miejsce dowcipem, opowiada anegdoty o literatach, przy deserze mówi wiersze.

Zdarza się traf szczęśliwy: pojedynek, gdzie się jest sekundantem, obiad z ordynatorem w szpitalu, z podoficerem w kantynie. Czasami ktoś zamożny, przez chwilę w opresjach złączy swe nie znające życia i nieśmiałe utrapienie z jego nędzą zuchwałą i wszystko wiedzącą. U takiego znajdzie się zawsze coś do sprzedania na tandecie: palto, puste butelki, fajka turecka...

Wszystkie dziwactwa ludzkie im płacą haracz, im, nieprzejednanym. Artyści mieszczuchy, tchórze i samochwały, mędrcy i wariaci, ktokolwiek ma wiersz odczytać, napisać nowelę, przekląć kobitę, jegomość, który chciałby mieć własny organ, łotr, z którym jest się w sprzeczce, pijak, któremu trzyma się

głowę, filozof, któremu potrzebny Greppo, wszyscy, którym trzeba dodać otuchy trzepnięciem po ramieniu, podaniem ręki, którym trzeba pochwały, pocieszenia, przysługi — znajdą jego, nieprzejednanego, ujrzą jak dzieli z nimi talerz zupy i wzruszenie.

Kalambury, które śmieszą, wiersze, które się podziwia, dziwactwa, które się wychwala, kalectwa, które się pieści, pożegnalne kolacje, obiady inauguracyjne, śniadania weselne, pogrzebowe stypy — on wykrawa swój kawałek chleba z dziwactwa jednych, w występkach drugich, ma śniadanie z radości, obiad ze smutku..

* * *

Gdzie mieszkają.

W smutnych ulicach, ciasnych kątach, podejrzanych hotelikach, na schodach niewykończonego domu, w fotelu starego przyjaciela. Przez wiele miesięcy miałem za sąsiada w tej znanej wszystkim Bibliotece świętej Genowefy nieprzejednanego, który co wieczór, gdy o szóstej zamykano, sięgał po kapelusz i ulicą Piekielną ruszał do Wersalu. Było to w czasie straszliwej zimy 1853 roku. Dostał on bowiem w grudniu klucz od domku z ogródkiem, który jeden z jego przyjaciół, zamożny chłopiec, wynajmywał w tamtych stronach na cały rok. Więc udawał się tam co noc w siedemnaście stopni mrozu. Pewnego razu spostrzegł na środku drogi leżącego człowieka, na wpół już przysypanego śniegiem. Pochylił się, poznał, że tamten jeszcze żyje, zaczął chuchać, wycierać mu ręce, lecz poczuł jak jego samego dreszcz chwyta i krew mrozi: zląkł się, że również umrze, pobiegł dalej kłusem i dał umrzeć tamtemu.

Główniejsi nieprzejednani, ci, którzy z niejednego już pieca chleb jedli, mają wstęp do niektórych klubów, legalnych domów gry, gdzie rżnie się w karty całą noc, wstępują tam, mieszają się z graczami, mówią: jeden by tak, drugi by tak; nie przeszło, źle leżało. Właściciel tej szulerni bierze ich za grających, więc i zostają tam oparci o krzesła, z kurczem w nogach, pustką w gardle, lekkim brzuchem i ciężkim sercem. Są ludzie, którzy przez całe miesiące nie znali innego mieszkania, jak wymięta kanapa w klubie, na którą rzucali się niedbale, jak gdyby dla wytchnienia po dewenie i w ten sposób między jednym a drugim graniem kogoś spali snem niezdrowym aż do czasu, gdy z wyczerpania graczy czy pieniędzy gra ustaje. Wówczas w jakąkolwiek by pogodę, deszcz czy śnieg, błoto czy ślizgawicę, trzeba było już iść, ciągnąc obrzmiałe nogi, kolana zmiażdżone i drżące w zimnie poranka, dygocąc w gorączce w tym wyświeconym surducie, w tunice Nessusa zszarzałej, której zdjąć nie można jak tylko strzępami. Gdy skóra bowiem przeżarła sukno: ubranie w tej wiecznej zażyłości z ciałem niszczy się szybko, a na portkach z tyłu robią się dziury, które patrzą zdziwionymi oczyma.

Około szóstej otwierają kościoły: nieprzejednany wchodzi, żegna się wodą święconą i siada w głębi którejś kaplicy, gdzie śpi, aż go nie spłoszy baba wynajmująca krzesła. Wówczas wstaje i wlecze się, opadając na balustradę, zacze-

piając o wszystkie ławki. Sklepikarze, widząc, jak mija ich takie bidaczysko — oczy czerwone, brudne ręce, koszula zmięta i buty zaszargane — mówią, że to dziennikarze wracają od aktorek.

* * *

Gdzie pracują.

Pisują do encyklopedyj, słowników, biografij po dwa szeląg za sto liter, do pism dla młodych panienek po trzy franki za szpaltę.

Układają ulicznym kompozytorom słowa do piosenek wesołych, smutnych, sentymentalnych czy bezczelnych.

Za piętnaście franków oddają sztukę do Café des Aveugles, za dwadzieścia posyłają kronikę tygodniową do najpoczytniejszej gazety w Monaco... A codzienność? książki, które się wybiela, te, które się poprawia, rozprawy, podróże, wrażenia kretynów.

Wstęp do poezyj nieznanego młodzieńca — to dwadzieścia franków; do książki dziwaka — czterdzieści.

Są tacy, co piszą książki za innych, całość za kawałek chleba, sześć miesięcy wiktu czy komornego.

Kto ładnie kaligrafuje, chodzi przepisywać do Parnisse'a, czy Capitaina; pracując jedenaście godzin, zyskuje się sto su...

Na koniec dwa przemysły: słynne matury i dewocjonalia.

Syn piekarza chce koniecznie za sześćset franków zdać maturę dla wicehrabiów. Trzeba podstawić się za niego, by zdobyć mu ten dokument, którego tamten nie mógł zyskać o własnych siłach. Zawód niebezpieczny, odkąd sądy się w to wdały.

Dewocjonalista — wyraz, którego nie ma ani w słowniku, ani w mszale.

Dewocjonalia mimo to pozwoliły wyżyć niejednemu chrześcijaninowi. Byle kto mógł to robić, aby tylko nie był malarzem. Chodziło o kolorowanie świętych obrazków, które sprzedaje się po wsiach: baranek wielkanocny, Serce Jezusowe, jagnię Zbawiciela...

Zręczny dewocjonalista mógł dojść do sześciu tuzinów dziennie. Dewocjonalista znośny, ni nazbyt kolorysta, ni nazbyt wolterianin — mógł zyskać: zbawienie na tamtym i swoje czterdzieści su na tym świecie. Byli tacy fabrykanci, którzy nie znali ani kolorów, ani Ewangelii. Robili świętych Józefów żółtych i piekło różowe.

Obok dewocjonaliów — dewotystyka. Religia tych, którzy nawracają się w zimie i na nowo stają się bezbożni w lecie!

Znałem wielu, którzy w czasie wielkich mrozów padali w objęcia religii, bardzo blisko refektarza, przy piecu. Tam porastali w sadło, w ekstazie!

Kiedy już mieli po dwa podbródki i kiedy ze swej celi widzieli poprzez kraty powracające jaskółki, uciekali i już za rogiem pili absynt!

* *

Jak kończą.

To wciąż jeszcze szpital zabiera największą ich liczbę: nędza zabija ich jednego po drugim. Mówi się, że z głodu jeszcze nikt nie umarł. To nieprawda. Tylko, że na to trzeba czasu: dziesięć, dwanaście, piętnaście lat, to zależy od szczęścia. Pewnego pięknego poranka czuje się suchość w gardle i skórę rozpaloną, pluje się, kaszle — to się przykrzy sąsiadom — przenieść się trzeba do szpitala. Wychodzą stamtąd, powracają, umierają. W kieszeni palta zostaje się fajka na wpół nabita, dramat na wpół ukończony, kilka rękopisów w głębi kufra, w hoteliku, skąd się wyszło bez płacenia; figura z gipsu w pracowni któregoś kolegi, który pozostawiał ich w dzień blisko pieca i w nocy na kanapie. Ot i wszystko.

Wieczorem, w barze, któryś z przyjaciół rzuci przez stół: „Wicie, ten... znacie go... — umarł". — „Powidz..., bidaczyna. Był śmiszny — Panie kochany, jeszcze jedno piwko!"

Nieprzejednani — w oryginale *Les Réfractaires* — przed Vallèsem tym terminem określano górali, którzy w poczuciu swej niezależności uciekali przed państwem tj. przed służbą wojskową i podatkami. Vallès wydobył ten wyraz z regionalizmu, nadał mu znaczenie ogólne, dziś wyłącznie używane. Znaczenie wyrażające postawę życiową i cechę charakteru.

„...Do najbliższych Przybyszewskiego w Krakowie" — pisze Boy-Żeleński w swych wspomnieniach — „nie nal żał ani jeden „firmowy" lit rat... Nie każdy też godził się być zamieszany w gromadkę młokosów, łazików, figur dziwnego nabożeństwa, szyderczych, pozbawionych poczucia hierarchii i form, słowem n a s, którzy stanowiliśmy prawem kaduka codzienną kompanię Stacha. Toteż odsunęli się prawie wszyscy... Mogą sobie artyści mówić w oczy ostre prawdy, ale trudno to znosić w obecności ludzi, którzy się wzięli nie wiadomo skąd, którzy byli niczym, którzy talenty wykazali jedynie w piciu wódki. Z kogo więc i na jakiej zasadzie rekrutowała się ta „banda"? Jest scena w *Dzieciach szatana*, w której Gordon mówi: „...każdy trawiony lękiem, każdy zrozpaczony co zgrzyta zębami z bezsilnej wściekłości, każdy kto się ociera o więzi nie, każdy który głód znosi, upokorzenie, niewolnik i pan syfilityczny, nierządnica i zhańbiona dziewczyna, opuszczona przez kochanka, więzień i złodziej, literat bez powodzenia i aktor wygwizdany, wszyscy oni, wszyscy są moi..."

A teraz zacytujemy początek wiersza zapomnianego skamandryty Feliksa Przysieckiego:

Smutek lubi się gnieździć w wytartym surducie,
O twym osamotnieniu świadczy brak guzika,
A w dziurze, co się jątrzy w wykrzywionym bucie,
Opuszczenia dziwaczna powieść się zamyka.

W zestawieniu z przytoczonymi tu fragmentami może ten ekstrakt twórczości Vallèsa, ekstrakt, w którym na czterech stroniczkach nie udało się uniknąć powtórzeń, umożliwi lepszą konkluzję. W przytoczonych tu fragmentach uderza podobieństwo formy a nawet składni. Ekstrakt wiersza Przysieckiego zawiera się w pierwszych czterech linijkach, a wszystkie następne wiersze w tym tomiku poezji są już pl onazmem. Przysiecki został sprawozdawcą parlamentarnym *Kuriera Warszawskiego* i wszelkie próby odzyskania go jako poety czy przyjaciela zawiodły. W oryginale *Nieprzejednanych* mimo uderzającej świeżości kolorów, niespodziewanej prawdy życia, w miarę czytania budzi się obawa, czy za chwilę nie zabraknie obrazu, epitetu. Oczekiwanie się nie sprawdza. Wywołuje to wszystko pewne napięcie. Ton jednak, który słyszymy, mimo niespodziewanych — powtarzam — kolorów stylu jest wciąż poprzez całą twórczość Vallèsa ten sam. Poprzez *Pieniądz*, *Nieprzejednanych*, *Ulicę*, trylogię *Jakub Vingtras*, *Pamiętniki ubogiego studenta* i *Obraz Paryża*. Twórczość ta jest najbliższa autobiografii. Chwilami porzuca pozory formy beletrystycznej, czego dowód mamy w przytoczonym fragmencie. Jest rozróżnienie francuskie między: „c'est un génie" a „il a du talent". Geniusz uniwersalny a talent jako jakiś cząstkowy żelazny *genetivus partitivus* sprawia wrażenie jakiejś profesjonalności, dostarczającej produkty udatniejsze od oso-

bowości autora. W tym rozumieniu obcowanie z dziełami zbiorowymi np. Mickiewicza upewnia, że obcujemy z osobowością bogatszą, pełniejszą, a okruchy pozostały. Sprawia geniusz wrażenie wykolejeńca, ale takiego, który swoje nieszczęście przezwyciężył twórczością, bo znalazł formę. Lecz tu w wypadku Vallèsa zachodzi *trompe — l'oeil*. Samo życie substytuuje się kompozycji życia i wszystko dzieje się w czasie teraźniejszym wbrew pozorom gramatyki i bez perspektyw czasowych. Sam Vallès jak Franciszek Fiszer, Hans Effenberger, Karol Szuster, J. A. Herbaczewski, Starża-Dzierzbicki, ludzie zarażeni teatrem czy Paryżem, pelcryniarze z *Królowej Przedmieścia*, Gengery z *Tessy* Giraudoux, Valles oryginał i wykolejeniec, on sam jest może dziełem sztuki, a to, co napisał, jest odbiciem kalkomanii, w którą się zawinął. Lecz za tą malowniczością słowa i opisem bardzo zewnętrznym, podczas gdy literatura daje opis wewnętrzny człowieka, ukrywa się nicość intelektualna, uczuciowa, artystyczna, filozoficzna, społeczna i polityczna. Proszę wziąć do ręki Verlaine'a — a okaże się cała pustka i monotonia uczuciowa i artystyczna Vallèsa. Nie wszedł Vallès ani do historii literatury ani do historii społecznej i politycznej. Engels potraktował go jako frazesowicza. Vallès wymyślał komunardom, że czuć ich kruchtą. Zawiedli jego oczekiwania, bo dla Vallèsa nie istnieje krzywda społeczna, poglądy, istnieje tylko krzywda osobista domagająca się zemsty w ogólnym zamieszaniu. Wtedy załatwia się swoje sprawy pod osłoną haseł rewolucyjnych, które Vallès bierze dosłownie. Życie w jego książkach nie jest tworem imaginacji i sztuki, to on osobiście krzyczy i stara się dosięgnąć wszystkich, począwszy od rodziców, którzy go krzywdzili. Jeśli odezwą się w Vallèsie uczucia miłości do rodziców, komponuje obraz dzieciństwa inny niż był on naprawdę; wtedy staje się on artystą i staje się humanitarny. Ale Vallès zawsze woli od udanej parafrazy życia egzystencję „prawdziwą", to staczanie się człowieka nieudanego, bo życie, które kończy się śmiercią, udanym być nie może. Więc w literaturze pięknej od delikatności Goncourtów i Sully Prudhomma do brutalności Zoli, nie ma miejsca na Vallèsa: nie przez wzgląd na brutalność opisów, ale z tego względu, że jego matka nie jest fikcją literacką lecz matką autentyczną. Nie mamy do czynienia z brutalnością książki, ale z brutalnością Vallèsa. Ta brutalność nie jest punktem wyjścia dla twórczości, jest sprawą, którą się nie zajmuje historia literatury. Podobnie jak w młodości chciał zniesienia egzaminów i łaciny, tak po powrocie z wygnania już jako 50-letni człowiek robi niby tylko aluzję do Sainte-Beuve'a, ale jest przeciwny autorytetom i krytykom w ogóle, ludziom wybijającym się ponad innych. Zresztą on sam najlepiej to wypowie: w teatrze „parter i paradyz nie oglądały nigdy przedstawień przez lornetkę z gazetowych tutek recenzji teatralnych. Lecz kiedy fotele pierwszych rzędów, loże i amfiteatr przemówiły ustami wpływowego krytyka lub głośnego bywalca, to do tego zdania byli przykuci ci z pierwszorzędnych i drugorzędnych miejsc, ci chwalcy z lóż bocznych drobnomieszczanie i prawie-rentierzy, półinteligenci, którzy reprezentują średnią umysłowość francuską, ci, którzy sadzają się pośrodku w teatrze jako wyborcy tych posłów, którzy siedzą w centrum Izby. Na nich nie ciąży już więcej moralne jarzmo, nie są więcej stadem, które na swój sposób wypasał poniedziałkowy pastuch. Krytyka nie będzie już miała przedstawicieli, skoro tylko wymrą na swych katedrach przywiązani do nich nominaci. Wola powszechna okaże się lepsza od dekretu jednostki... Pióro ma dziób stworzony by przedziurawiać papier. Nie jest rzeczą nie na miejscu i nie na czasie dziobnąć trochę ciało ludzkie podczas gdy krytyka dziobie dzieło". Osobę i dzieło Vallèsa omawiał dopiero w czasach lwowskich Boy-Żeleński w artykule rozpowszechnionym przez *Odrodzenie* 5. VIII. 1945. Zastanawiał się, czemu Vallès, tak znakomity pisarz, nie jest wymieniany w podręcznikach literatury, podawał powody: opieszałość oraz udział Vallèsa w Komunie. Czy interpretacja ta okazała się wyczerpująca? Więc może były i inne powody, dla których Vallès nadaje się do wydania w książce, nadaje się jako temat do pisania studiów, nie nadaje się natomiast do historii literatury. NRF opublikowała przed wojną pośród współczesnych pisarzy dwa pośmiertne tomy Vallèsa *Pamiętniki ubogiego studenta* (wspomnienia prawdziwe) a w stulecie urodzenia Vallèsa *Obraz Paryża* (1932).

Istnieje dziś malarstwo uprzejme, komplimentacyjne — Czedekowskiego, Norblina, Styki. — Za czasów Vallèsa w podobny pochlebiający sposób chwytało podobieństwo wszystkimi pędzlami Dubuffe'a i Winterhaltera — i nie wchodziło do historii sztuki w epoce Corota i Courbeta. W epoce Corota i Courbeta pozbawiony zagadnień b. kolorowy jest realizm Vallèsa. Chociaż nieugrzeczniony, nieprzejednany, jest również nieartystyczny, mimo że dostarcza silnych wzruszeń i okazuje akcenty „przejmującej prawdy". Ale nie są to akcenty prawdy artystycznej.

Adam Mauersberger

BIGNIEW BIEŃKOWSKI

SPOJRZENIE NA POEZJĘ FRANCUSKĄ

Ułożyć wierny i jasny obraz poezji francuskiej jest nie łatwo z wielu względów. Jednym z nich to brak analogii rozwojowych poezji w Polsce i we Francji, na które by się można powołać. Chociaż wpływ poetów francuskich na poetów polskich jest dostrzegalny niejednokrotnie, to jednak nie jest on decydujący; jest fragmentaryczny, ogranicza się do wpływu poszczególnych indywidualności. Brak jest natomiast równoległości nurtów. Wiemy np. że symbolizm polski bliższy jest rosyjskiemu niż francuskiemu. Polski ruch awangardowy w poezji międzywojennej, ruch par excellence europejski, znajduje swój odpowiednik również i we Francji, lecz analogia ta nie zaprowadzi dalej niż futuryzm, kubizm, a już trudności duże napotkamy szukając polskich śladów nadrealizmu.

Wzgląd ten jest istotny. Odmienność francuskiej poezji powstaje u samego źródła tworzenia się sztuki, w tym miejscu, gdzie formuje się zarys nie tylko ideologii artystycznej, lecz ideologii w ogóle. Będę to usiłował dokładniej przedstawić.

Lecz sprawą nie mniej trudną jest wybór miejsca, punktu obserwacji. Współczesna poezja francuska widziana „twarzą w twarz" i ukazana w stosunku jeden do jednego da obraz sprzeczności tak bogatych, że nawet wyspecjalizowany zmysł równowagi zawodzi. A nie chodzi przecież o to, by poddać kogokolwiek próbie.

Wydaje mi się, że konieczne jest znalezienie takiego miejsca, z którego niewidoczne już stają się szczegóły. One oszałamiają, świadczą o różnorodności dróg, którymi sztuka może zmierzać do doskonałości, lecz demoralizują także. Wywołują uczucie powątpiewania o wartości dyscypliny artystycznej w ogóle: można tak, a można przecież i inaczej również.

Dlatego pominę wiele kierunków i wiele nazwisk reprezentujących w opinii literackiej francuską poezję. Ograniczę się do sprawy, moim zdaniem najważniejszej, do ukazania tych zjawisk, przez które przepływa główny nurt.

W poezji francuskiej znajdują swój wyraz wszystkie pragnienia i niepokoje współczesnego człowieka. Znaleźć ostateczne rozwiązanie tajemnicy istnienia, wyszukać nowy, nietknięty żadną wyobraźnią ani umysłem teren doświadczeń, oraz przekazać oryginalny wzór doskonałości. Dlatego chociaż posłużę się sche-

matem upraszczającym, to schemat ten będzie ukazywał dostatecznie wyraźnie ambicję charakteryzującą aktywność poetycką okresu międzywojennego: znaleźć nie tylko jeszcze jedną formę dla wzruszenia, ale przedrzeć się poprzez sprzeczności i ustalić w artystycznym kształcie prawdę o c a ł y m człowieku. Jeszcze może nigdy postulat oryginalności nie był tak poważny. Jeszcze może nigdy źródło poezji nie biło tak głęboko.

We współczesnej poezji francuskiej widoczne są gołym okiem dwie równoległe linie rozwojowe: linia doświadczeń, propozycji oraz linia realizacji. Cóż może łączyć Valéry'ego z Eluardem, Claudela z Bretonem albo Supervielle'a z Cendrarsem? Wydaje się nieprawdopodobieństwem, by wspólny czas był miarą ich artystycznego życia. Tak samo różni ich tradycja, z której czerpią natchnienie, jak i cel, ku któremu zmierzają.

A przecież gdzieś w oddaleniu bije wspólne źródło tych nie do pogodzenia ideologii artystycznych. Nawet tak odległy od romantycznego niepokoju czciciel boskiego porządku wszechrzeczy Claudel powołuje się na Rimbauda i w jego „Lettre de voyant" znajduje oparcie dla swojej metafizyki zmysłów. A magiczne pojęcie słowa Mallarmé'go równie wielkie ma zastosowanie w teorii nadrealistów, co w praktyce Valéry'ego.

Uderzające jest, że wielcy święci francuskiej poezji czczeni są z niemniejszą gorliwością przez prawowiernych, jak i przez odszczepieńców i nikt nie potrafi wskazać, w którym kościele nabożeństwo odbywa się prawidłowo. Kto nie powoływał się już na Baudelaire'a? Z tekstem w ręku dowodzono jego oicostwa „sztuki dla sztuki", a współcześnie poezji czystej w pojmowaniu księdza Brémond. Rimbauda tak nadużyto do praktyk mistycznych, że był okres, kiedy wydawało się, że niepodobieństwem jest jego nazwisko poza zakrystią wymówić. Przeciwstawiono mu wtedy Lautréamonta, który do dzisiejszego dnia jest niesfałszowanym natchnieniem przygody humanistycznej.

Bo w poezji francuskiej, jeśli chodzi o doskonałość, to nie o doskonałość artystyczną tylko. Najlepszym dowodem, że nazwisko Victora Hugo rozlega się rzadko poza murami uniwersytetów, a jeśli się rozlega, to z powodów zupełnie odmiennych. Tak jakby było dwóch poetów o tym samym nazwisku.

Mimo wielkich sprzeczności istota doskonałości (w postulatach czy w realizacji), jej więcej niż artystyczny charakter, normuje twórczość wszystkich współczesnych poetów francuskich. W doświadczeniu i w realizacji wszystkim chodzi o pogłębienie człowieka, o znalezienie wyrazu dla najistotniejszej o nim prawdy. Tylko drogi, którymi do tego celu zmierzają, tylko przeszkody nad usuwaniem których pracują sprawiają, że jednych uważamy za bardziej, a drugich za mniej l u d z k i c h. Jednak nurt poezji francuskiej jest głęboko i najpoważniej humanistyczny. Tak samo w wypadku Valéry'ego, który pracuje w pozazmysłowym, abstrakcyjnym materiale czystego umysłu, jak i w wypadku nadrealistów, którzy przeprowadzają doświadczenia pozarozumowe. Te dwie skrajne postawy poetyckie różni metoda poznania humanistycznego, lecz stosunek do człowieka jest ten sam. Stąd przede wszystkim p o z n a w c z y charakter francuskiej poezji.

Wydaje mi się szczególnie ważne podniesienie tego ze względu na całkowitą dmienność nurtu polskiej poezji współczesnej. Sformułowania teoretyczne Zwrotnicy" i „Linii" mają pewien odpowiednik w etapie kubizmu francuskiego, lecz przecież kubizm był jedynie frakcją rewolucyjną we Francji. Twórzość Przybosia jest jednym z najciekawszych w Europie przedsięwzięć właśnie rzez ukazanie w formie artystycznej człowieka całkowicie zdyscyplinowanego, graniczonego kształtem istnienia i nie poszukującego nieskończoności. Przyboś ydoskonala zmysły, by więcej doznawać, lecz zadowala się terenem naturalnie ostępnym, wyklucza możliwość istnienia, a tym samym możliwość doświadzeń artystycznych, poza materią postrzeganą. Wzruszenie nieistnieniem jest nu tak samo obce, jak niepokój z powodu niewiedzy. Wyrażalne całkowicie aspokaja jego żarliwy głód wzruszenia. Ta wstrzemięźliwość leży u podstaw ego dyscypliny poetyckiej. A właśnie linia doświadczeń współczesnej poezji ranckiej biegnie przez teren nowy, nieznany nawet teoretycznym wzru zeniem.

LINIA DOŚWIADCZEŃ

W okresie bezpośrednim po pierwszej wojnie światowej stan umysłów oraz vrażliwości ludzkiej sprzyjał rewolucji artystycznej. Tak wiele spraw straciło v czasie wojny ważność życiową, tak wiele niedoskonałości człowieka ujawniło ię naraz, że kontynuowanie przedwojennego trybu myślenia i wyobrażania owszechnie wydało się nonsensem. To, że świat zjawisk zewnętrznych trwał ak gdyby nigdy nic, jakby go ludzkie śmierci nic nie obchodziły, a nawet sprzyał im doskonaląc swoją przewagę techniczną, skłaniało do rezygnacji najszerzej ojętej. Wojna naruszyła również równowagę ludzkiej świadomości. Nagle wydało się pewne, że sprawy najistotniejsze muszą dziać się w jakimś regionie, do którego myśl nie ma dostępu, że człowiek poruszany jest przez mechanizm, któego nie zna, ani dostępnymi mu środkami poznać nie może.

Ten stan beznadziei leży u podstaw aktywności poetyckiej po pierwszej wojnie światowej. Aktywność ta będąc początkowo formalną reakcją na szkołę symboliczną, w której ćwiczono się zapamiętale w obróbce kształtów i ćwiczeniom tym przyznano najwyższą wartość artystyczną, przybrała później rozmiary wielkiego ruchu światopoglądowego.

Było to tym naturalniejsze, że symboliści kontynuując drogę Verlaine'a upraiali łatwy sentymentalizm, nie czynili wysiłków w celu dotarcia do istoty wzruszenia i używali przestarzałej i dawno przezwyciężonej przez Baudelaire'a, Rimbauda a nawet już przez Gérard de Nervala formy o p i s u dla uzewnętrznienia przeżyć, a przede wszystkim n a s t r o j ó w. Po wielkim wysiłku Mallarmégo, który zintelektualizował wzruszenie i przebijając się przez potoczne znaczenie słowa jako nazwy-znaku, uczynił zeń autonomiczny środek ekspresji poetyckiej, niezależny od jego komunikatywności, używanie w poezji języka ako zespołu materialnych dźwięków i potocznych znaczeń było anachronizmem.

Już przed wojną (pierwszą) samotna i bez naśladowców do dziś twórczość

Saint-Pol-Roux, a przede wszystkim dynamiczna, pełna zapowiedzi, które okres międzywojenny dopełniał, twórczość Apollinaire'a są tymi bezpośrednimi ogniwami łączącymi współczesną linię doświadczeń poetyckich z przeszłością.

Apollinaire jest jednocześnie tym poetą, od którego rozpoczyna się współczesna linia realizacji. Lecz apollinaire'owska realizacja nie ma szerokich perspektyw. Jest przede wszystkim reaktywna, a przez to mało samodzielna. Twórczość Apollinaire'a jest skłócona wewnętrznie. Sentymentalizm nie jest przezwyciężony, ironia, którą się autor „Alcools" mistrzowsko posługuje, zaciera bezpośredniość sentymentalną, obiektywizuje ją tylko. Apollinaire jest sentymentalny negatywnie, lecz jednak jest. Opis (np. w wierszach reńskich) jest jeszcze elementem tej poezji. W swoich najlepszych utworach („Calligrammes") Apollinaire wznosi się jednak na najwyższy szczebel w hierarchii artystycznej: osiąga najtrudniejszą formę poetycką — formę szczerości i bezpośredniości intelektualnej. Lecz realizację Apollinaire'a przyćmiewa jego działalność rewolucyjna w sztuce. To jest przede wszystkim „awanturnik myśli", jeden z najwybitniejszych mistyfikatorów, prekursor ruchu „dada", futuryzmu, kubizmu, to jest autor pierwszego dramatu nadrealistycznego („Mammelles de Téresias"). To przede wszystkim nowator, który sfermentował okres dwudziestolecia międzywojennego.

Nie ma chyba w twórczości Apollinaire'a miejsca, którego by w laboratoriach doświadczalnych dwudziestolecia nie poddawano badaniom. Tam zawiera się poezja nowoczesna w zarysie. Począwszy od układu graficznego „Calligrammes", który jest przestrzennym znakiem symultaneizmu, równoczesności wielu stanów wzruszenia i wielu warstw wyobrażeniowych, poprzez mistyfikację i programową nieodpowiedzialność, poprzez przypadkowość i ideologię hazardu, aż do sugestii pisania automatycznego. „Kiedy myśl jest jałowa, pisać byle co, zacząć jakiekolwiek zdanie i popychać je prosto przed siebie". Przecież w wyznaniu tym zawiera się już przyszły problem *écriture automatique*, chociaż jeszcze bez podbudowy teoretycznej.

Twórczość Apollinaire'a, będąc reakcją na symbolizm, stała się fermentem bezpośrednim w poezji współczesnej. Dzisiaj można już stwierdzić, że ferment ten wyczerpał swą siłę działania dość szybko i gdyby nie dokopanie się nowatorów do złóż głębiej położonych i czerpanie stamtąd koncepcji i treści poetyckich, aktualność Apollinaire'a skończyłaby się już w dziesięć lat po jego śmierci. Na przykładzie futuryzmu, „dada" i kubizmu widzimy to najlepiej. Rozszerzenie jednak terenu doświadczeń i przeniesienie nań apollinaire'owskiego fermentu wpływom jego nadało nową żywotność. Rezultatem przeniesienia formalnych koncepcji Apollinaire'a na teren nowych treści, na teren podświadomości, stały się doświadczenia nadrealizmu. Realizacje Apollinaire'a natomiast mają zasięg niewielki i związane są ściśle z problemem symbolizmu, na który są one reakcją.

Nowoczesna poezja nie jest tylko zagadnieniem formalnym. Człowiek i świat, umysł i wyobraźnia, świadomość i nieświadome, oto sprawy, które zaabsorbowały poezję nowoczesną i unormowały jej rozwój.

Maszyna bardzo szybko ustąpiła miejsca człowiekowi. Podziw dla człowieka poprzez kult przedmiotów przezeń wyprodukowanych był tylko reakcją bezpośrednią na postęp techniczny. Naiwny okres futuryzmu nie trwał długo. Futuryści doszedłszy do wieku męskiego sformułowali swój program inaczej: dojść do człowieka drogą jego całkowitej obiektywizacji. Oszołomienie niewzruszalnością świata zjawisk pozostało nadal jednak podstawą ich wiary artystycznej: tylko rzeczy są na pewno. — Należy uwagę natężyć do doskonałości, a sama rejestracja dokona za nas aktu twórczego. „Nie ma prawdy, jest tylko życie absurdalne, które porusza swoimi oślimi uszami, czyhaj na nie, zabijaj je" — wołą Blaise Cendrars.

„Osobowość poety" — stwierdza teoretyk i historyk poezji nowoczesnej Marcel Raymond — „była wtedy tylko uprzywilejowanym miejscem, gdzie gromadzą się i dopełniają wszystkie hałasy świata, była aparatem Morsego notującym zawołania zewsząd".

Nigdy nie było tak pełnego porozumienia między plastyką, filmem i poezją jak w latach 1920—1926. Poezja utraciła wówczas należne jej miejsce awangardy sztuki i posługiwała się słowem mechanistycznie. Człowiek został sprowadzony do roli jednej z maszyn świata z tym, że ona jedna może osiągnąć nieskończoność, byle tylko nadążała innym, byle wyprzedzała je. Doświadczenia artystyczne tego okresu interesujące są jako przykłady sprawności aparatu poetyckiego, który u Cendrarsa np. istotnie nadążał rzeczom i zjawiskom.

Kubiści kontynuowali futurystyczne zainteresowanie rzeczami. Nie chodziło im już o notowanie zjawisk i o ustalanie miejsc rzeczy w doznaniach człowieka, lecz o humanizowanie ich za pomocą wyobraźni. Dopracowanie się takich zmysłów, by dotrzeć do ich istoty. Materialne zmysły nie sięgają dalej niż pozór; są tylko przeszkodą dla poznania całkowitego. Poznać istotę można tylko dzięki wewnętrznemu słuchowi, wewnętrznemu wzrokowi, a nawet wewnętrznemu dotykowi. Max Jacob, Jean Cocteau realizowali w poezji to samo, co Picasso w malarstwie. O to samo im również chodziło: wznieść przedmioty ponad ich wygląd że wzroku, słuchu czy dotyku, ponad kształt, ponad ich miejsce w układzie świata rzeczy i dotrzeć do samej ich istoty.

„Trzymam w ręku przedmiot nienazwany i obdarzony jakimś monstrualnym i diabelskim życiem" — pisze Jacob.

Marzenie, sen (w tym są już wpływy rozwijającego się równolegle nadrealizmu) są stanem odpowiednim dla dokonania tej niezbędnej do poznania całkowitego dematerializacji. „Poemat" — wyznaje Cocteau — „powinien mieć pozrywane wszystkie liny łączące go z przedmiotem, przyczyną jego powstania. Za oderwaniem każdej z nich serce poety uderza. Po zerwaniu ostatniej poemat staje się wyzwolony i wznosi się jak balon bez żadnego związku z ziemią". Jest w tym parodia mistycyzmu, jakaś bezinteresowna awantura psychologiczna.

Przygoda o największym dla sprawy człowieka znaczeniu odbywała się na innym planie. Tak, gdyż cokolwiek byśmy sądzili o metodach i realizacjach

nadrealizmu, cel, który teoretycy tej grupy sformułowali, jest jednym z najpoważniejszych, jakie kiedykolwiek zostały przed człowiekiem postawione.

„Najzupełniej niezdolny do pogodzenia się z losem, jaki mi został przeznaczony, urażony w sumieniu przez niesprawiedliwość, której w moich oczach nie tłumaczy grzech pierworodny, nie zgadzam się na egzystencję w warunkach śmiesznych, nie zgadzam się na żadną egzystencję".

Jeszcze może nigdy w literaturze tak dosadnie i tak poważnie nie została wyrażona prawda o doli człowieka, jak w tym zdaniu André Bretona.

Opozycja wobec losu, nieprzyjęcie warunków istnienia jest podstawą filozoficzną nadrealizmu. Jest to co prawda konsekwencją nihilistycznego ruchu „dada", z którego się nadrealizm wywodzi, lecz nadrealizm posiada własne założenia myślowe i własną tradycję kulturalną. Nadrealizm powołuje się na własne źródła literackie. Wszędzie, gdzie został wyrażony bunt przeciwko bytowi, przeciwko moralności, przeciwko porządkowi społecznemu, przeciwko konformizmowi, przeciwko konwencji artystycznej, tam nadrealiści czerpią natchnienie. Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont. Całkowita szczerość, nieograniczona swoboda umysłu, oto hasła artystyczne nadrealizmu. Lecz nadrealiści nie uważali się nigdy za szkołę literacką tylko. Literaturę traktowali jako jedną z dróg wiodących do wyrażenia człowieka.

Decydujący wpływ na rozwój nadrealizmu wywarł pobyt w Zurichu Bretona i Aragona jeszcze w okresie „dada" i zetknięcie się ich z freudystami — Bleulerem i Jungiem. Podświadomość już od zarania nadrealizmu stała się głównym terenem działania.

Wykryć prawdę o człowieku wszystkimi dostępnymi środkami. Wypowiedź Baudelaire'a o równej wartości wszystkich środków artystycznych rozszerzyli na teren poznawczy. Umysł ludzki jest ograniczony w swoich możliwościach, a tajemnica człowieka znajduje się poza jego zasięgiem. Należy zmierzać do ujawnienia tego, co się w świadomości nie znajduje. U źródeł nadrealizmu leży nadzieja, że tam, gdzie jest bezradna nauka, poezja ma wszystkie szanse, by człowieka obnażyć. Stąd w nadrealistycznej koncepcji poezja ma nie artystyczny tylko, lecz paranaukowy charakter.

„Wszystko skłania do wiary" — pisze Breton w „Drugim Manifeście Nadrealistycznym" — „że istnieje pewien punkt w umyśle, skąd życie i śmierć, rzeczywistość i nierzeczywistość, przeszłość i przyszłość, wyrażalne i niewyrażalne, wysokie i niskie, przestają być pojmowane jako sprzeczności. Jedynym bodźcem nadrealizmu jest nadzieja ustalenia tego punktu".

Tylko wczesny romantyzm niemiecki łączył tak jak nadrealizm problem poezji z zasadniczym problemem istnienia. Tradycja wczesnego romantyzmu (niemieckiego: Jean Paul, Novalis, francuskiego: Gérard de Nerval, Pétrus Borel) odgrywa w nadrealizmie dużą rolę. Niemal całe młode pokolenie krytyków z Albertem Béguin i Chrystianem Sénéchalem na czele to germaniści z wykształcenia. Jedna z najciekawszych współczesnych książek o poezji, Alberta Béguin „L'âme romantique et le rêve" jest historią porównawczą marzenia sennego w literaturach Francji i Niemiec.

Bo według nadrealistów marzenie senne jest tym stanem człowieka, w którym przez brak kontroli umysłu występują owe ciemne, nieznane siły nieświadomości decydujące o postępowaniu. Wykryć je można tylko albo przez notowanie stanów somnambulicznych, albo przez wywoływanie sztuczne stanów podobnych. Stąd tak wielką rolę w praktyce nadrealistycznej odgrywa natchnienie, pod tym warunkiem jednak, by nie podlegało dyscyplinie żadnych konwencji.

Nie jest pozbawiony pikanterii fakt, że aforyzmy Valéry'ego, który w okresie „dada" sympatyzował przez kilka miesięcy z ideą szczerości bezwzględnej były receptami automatyzmu. I tak:

„Dzieło sztuki jest zawsze fałszywe. Jest ono wynikiem współpracy bardzo różnych stanów jego twórcy. Najmniejsza poprawka gwałci szczerość".

„Wybierajmy tylko to, co spontaniczne, autentyczne, postępujmy odruchowo nawet za cenę rezygnacji z dzieła sztuki".

„Wysiłek wypowiadania się takimi środkami jak rym, rytm, aliteracja jest najzupełniej obcy schematowi myśli".

Środki zalecane przez samych nadrealistów są istotnie bardzo proste. Słuchać tylko głosu wewnętrznego, pisać pod dyktandem myśli bez najmniejszej kontroli rozumu, „bez troski o estetykę czy moralność".

Nadrealistyczna *écriture automatique* miała tylko jedną dyscyplinę: wierność szczerości. „Nie uważamy" — pisał Paul Eluard — „piękna i brzydoty za sprawy istotne. Zawsze inaczej troszczyliśmy się o potęgę a inaczej o delikatność, inaczej o słodycz a inaczej o brutalność, inaczej o prostotę a inaczej o ilość". — „Spróbujmy, chociaż to nie jest łatwe, zachować absolutną czystość. Wtedy spostrzeżemy to, co nas łączy. Ograniczmy niesympatyczny język, który musi wystarczyć gadułom. Przemieńmy go w język piękny, prawdziwy".

Słowo, słowo Mallarméego po okresie zaniedbania w szkole symbolicznej odzyskuje w poetyce nadrealizmu swoją autonomiczność. Chociaż tylko teoretycznie, ale jednak. W niektórych swoich wcześniejszych utworach Eluard usiłował wydobyć z materii dźwięku muzykę niematerialną, ekstrakt pojęciowy. Słowo, język ma w definicjach Bretona wartość magiczną, pozakomunikatywną.

„Monstrualne pomieszanie pojęć sprawia, iż ludziom zdaje się, że język powstał po to, aby ułatwiać im stosunki wzajemne".

Nie warto mnożyć dowodów odwagi i nonkonformizmu. Dowodów takich nadrealizm dostarczył wiele w swoim życiu. Był wielką przygodą, zaabsorbował wielu artystów zasadniczym problemem istnienia człowieka. W tym jest jego znaczenie, którego nie pomniejszają skandale, fałszerstwa i mistyfikacje. Znaczenie nadrealizmu polega na utrzymywaniu w dwudziestoleciu międzywojennym wysokiej temperatury nowatorstwa. I sprawa najważniejsza: ruch ten wzruszył całkowicie grunt poezji, zerwał milczenie ze wszystkich pisarzy buntu. — Renesans Gérard de Nervala, Pétrusa Borela, odkrycie Lautréamonta, pierwszego poety z obłąkaną wyobraźnią jaki istniał, ujawnienie ogółowi Saint-Pol-Roux, którego poematy stały się świętymi tekstami nadrealistów. A przede

wszystkim wydobycie dawno zakopanej prawdy Baudelaire'a: „szczerość całkowita jedynym środkiem oryginalności".

To, że teksty nadrealistyczne na szczerości oparte zawiodły, świadczy tak samo o tym, że poeci nadrealistyczni nie umieli się przedrzeć przez mistyfikację, jak i o tym, że walcząc z konwencjami nie wypracowali żadnej własnej dyscypliny artystycznej. Z poetów nadrealizmu Eluard stworzył wiele pięknych poematów. Jest to poeta nawet dosyć prosty mimo wyrafinowanego terenu działania. (Oczywiście prosty w znaczeniu przyjętym we Francji, gdzie nikt nie wymaga od poety, by był łatwo dostępny, tak samo jak poeta nie werbuje czytelników spośród ludzi nie interesujących się poezją; niezwerbowani zaś mają tyle taktu, że o sprawach, których nie rozumieją, nie wypowiadają swego sądu). W poematach swoich Eluard usiłuje treść wzruszenia niejawnionego, lecz zaledwie naszkicowanego w świadomości artystycznej wyrazić tak, by samo przeczucie jego obecności pobudziło wzrok i słuch do wewnętrznej działalności.

Nadrealizm przeszedł ciekawą ewolucję, tracąc na poszczególnych etapach wyznawców. Były okresy kultu wschodu i okultyzmu satanicznego. Był to najbardziej karkołomny odcinek podróży nadrealistycznej do nieświadomości. O karkołomności świadczy takie dosłowne sformułowanie Bretona: „Człowiek posługując się jakimiś środkami mistycznymi może osiągnąć natychmiastowe poznanie drugiego świata, niedostępnego zmysłom i niepojętego dla umysłu". Odpadł wtedy między innymi Aragon, poeta buntu konkretnego, buntu społecznego.

Hasło rewolucji ustawicznej obowiązywało. Na kilka lat przed wojną Breton, Eluard, Péret, Arp, Ernst i inni dotarli do materializmu dialektycznego. I nie mogło być inaczej. Teoretycy i poeci buntu, szczerości, nie mogli pozostać obojętni na wojnę w Hiszpanii. I rzecz, wydawałoby się, bez znaczenia: ci czciciele ciemnych sił w człowieku, eksploratorzy nieświadomości z całym aparatem wyczulonej wrażliwości opowiedzieli się jako wrogowie faszyzmu. Lecz było to ważne wyznanie humanistów. Było ono nieuniknione. Ideologia naprawdę humanistyczna nie mogła nie ogarnąć całego człowieka. A wtedy chodziło o wolność człowieka zagrożoną. Konsekwencją przyjęcia czynnej postawy wobec życia było wzmocnienie akcentu społecznego w teorii i praktyce nowatorskiej. Lautréamontowskie hasło: „poezja winna być uprawiana przez wszystkich a nie przez jednego" stało się wezwaniem naczelnym.

W tej epoce powszechnego zagrożenia nic nie było dziwne. Najbardziej może osamotniony wśród francuskich poetów, Pierre Jean Jouve, bliski mistycznemu okresowi doświadczeń nadrealistycznych wypowiada zagrożenie bezpośrednio w swojej twórczości. Wstrząsająca „Oda do ludu" wydana w lipcu 1939 roku jest zapowiedzią, tak rychło spełnioną, rimbaudowskiego czasu morderców i apokaliptycznej bestii, która się objawiła w kształcie potwora hitlerowskiego. Jules Supervielle, największy współczesny poeta Francji, wypowiada swoją prostą mową człowieka przeczucie ogromnej kosmicznej rozpaczy, zwraca się nawet do rzeczy niemożliwych i wzywa Nieznanego, by w ludzkich sprawach interweniował. Lecz to już są realizacje.

LINIA REALIZACJI

Realizacje we współczesnej poezji francuskiej znajdują się na przeciwnych krańcach doświadczeń, są ich zaprzeczeniem. Rewolucja nadrealistyczna wciąż oczekuje na spełnienie swoich postulatów. Twórczość Valéry'ego, Fargue'a, Claudela i Supervielle'a jest negatywną odpowiedzią na propozycje wynikające z doświadczeń futuryzmu, kubizmu i nadrealizmu. Realizacje wydają się być tych doświadczeń wynikiem nieoczekiwanym.

Oświadczenie Valéry'ego: „tylko światło mnie przyciąga", jest wyraźnym przeciwstawieniem nadrealistycznemu pragnieniu ciemności. I w tej samej skali humanistycznej. Bo Valéry tak jak nadrealiści nie ogranicza swojej działalności do wypełniania założeń poetyki. W „Introduction a la Méthode de Leonardo da Vinci" Valéry stwierdza: „Czułem, że znalazł on stanowisko zasadnicze w stosunku do ogółu spraw i odtąd wszystkie przedsięwzięcia poznawcze i wszystkie realizacje artystyczne stały się dlań jednakowo możliwe".

Valéry postawił przed sobą cel, którego aktywnością czysto poetycką nie osiągnąłby nigdy: rozszerzyć zakres dostępnych człowiekowi doznań u m y s ł e m. Zwiększyć pojemność umysłu drogą artystycznych realizacji. — I stąd podobnie jak w nadrealizmie paranaukowy charakter poezji Valéry'ego.

Zamierzenia poznawcze zubożyły Valéry'ego poetycko. Valéry zrezygnował dobrowolnie z tego bogatego materiału artystycznego, jakiego dostarczają doznania zmysłowe. Utwory jego są z rozmysłu suche, jakby były pozbawione ciała. To zamierzone ubóstwo treści wzruszenia Valéry kompensuje wyrafinowaniem formalnym. A tę sztukę on, uważający się za ucznia Mallarmégo, zna doskonale. Ale nawet w tej kontynuacji formalnej zuboża się i stwarza sobie przeszkody. Valéry, poeta czystego rozumu, pilnuje się bardzo, by magia słowna, dźwięk, troska o współbrzmienie ze słowami sąsiadującymi nie skaziła najważniejszego: z n a c z e n i a. Dla Mallarmégo, jak pisze wnikliwie krytyk Ives Gandon, słowo było klejnotem, który poeta oświetlał z różnych stron i którego dźwięk, barwa dźwięku współdziałały ze znaczeniem, zmieniały go, wysubtelniały. Valéry uznaje przede wszystkim rygory ściśle intelektualne.

Jak wiele od siebie wymaga, świadczy to wyznanie pesymistyczne: „W wierszach jest prawie niemożliwością dobrze powiedzieć to, co jest konieczne do powiedzenia".

A to *co* jest tak nieuchwytne, że nie łatwo sformułować definicję, to *co* określającą. U m y s ł, c z y s t y u m y s ł. Tak. Ale według koncepcji Valéry'ego umysł nigdy nie jest czysty. Wrażenia, pragnienia, wzruszenia, a nawet myśli są to refleksy świata zewnętrznego, refleksy zanieczyszczające z samej swojej natury. Valéry, asceta intelektu, zaprzecza własnemu istnieniu, odrzucając nie tylko możliwość bytu poza świadomością, ale w ogóle w każdej formie, która nie jest formą intelektu. Wzruszenie jest elementem czystej kontemplacji świata rzeczy, które tylko wtedy są rzeczywiście, gdy intelekt się z nimi zidentyfikuje.

Z punktu widzenia poetyki Valéry'ego doświadczenia nadrealizmu to szarlataneria. Jakżeż ostro precyzuje to sam autor „Narcyza": „o ileż bardziej wo-

lałbym w całkowitej świadomości i jasności umysłu napisać rzecz słabą, niż najpiękniejsze arcydzieło w transie i bez udziału mojej woli". Bo podstawą teorii i praktyki Valéry'ego jest wola i dyscyplina. Valéry nie lekceważy żadnej konwencji, żadnej przeszkody, jakby umyślnie stwarzał sobie trudności do pokonywania. Jest jak najdalszy od zamysłu utożsamiania celu ze środkami. O poezji mówi wyraźnie: „Jest ona próbą ukazania albo odtworzenia za pomocą języka mówionego tej rzeczy albo tych rzeczy, które pobudzają w sposób niesprecyzowany, okrzyku, łez, pieszczot, pocałunków, westchnień". A trzeba zdawać sobie jeszcze sprawę, że te zjawiska psychiczne przechodzą przez trudny filtr intelektu, że są zdematerializowane i jeśli się stają, to tylko czystym schematem pojęciowym. Valéry chwyta je w chwili ich najwyższego wzniesienia się w świadomości. Im trudniej się ten proces sublimacji pojęciowej odbywa, tym większa gwarancja, że dzieło sztuki powstanie.

Rym, rytm, aliteracja, mallarmé'owska koncepcja słowa. Im więcej dyscyplin, tym droga do doskonałości pewniejsza. Dyscypliny zmuszają do zastosowania wszystkich sił psychicznych, intelektualnych, do zaabsorbowania całego człowieka.

Jest jednak w postawie Valéry'ego miejsce, w którym się mogą spotkać wszyscy poeci. Valéry dopuszcza natchnienie, dopuszcza współdziałanie „ciemnych sił", których żadne światło nie rozjaśnia. Od udziału tych „ciemnych sił" zależny jest nawet proces twórczy. Mówi wyraźnie: „Bogowie dają nam łaskawie jakiś pierwszy wiersz, lecz od nas już zależy dotworzenie następnego, który musi współbrzmieć z tamtym i nie może być mniej godny od swojego starszego brata nadprzyrodzonego. Nie za wiele jest wszystkich zasobów doświadczenia i umysłu, aby go upodobnić do wiersza, który był darem".

Jest to bardzo ważne wyznanie. Światło i ciemność są dla Valéry'ego równorzędnymi składowymi człowieka. Łącząc swój los artystyczny ze światłem, Valéry musi dla wierności sobie rezygnować z utajonego i nieświadomego. Dlatego i dyscypliny jego wierności tej strzegą. Wybór ciemności wywarłby zasadniczy wpływ na autora „Młodej Parki". A nie był on niemożliwy.

Jest pewne, że Valéry przeżył chwilę wahania. Cytowane wyżej jego aforyzmy o spontaniczności i szczerości wobec myśli, które się stały hasłami nadrealizmu, nie powstały z rozmyślnej pikanterii. Są dowodem, że Valéry docenia słuszność innej, wrogiej sobie postawy i dopuszcza słuszność artystyczną innych, przeciwnych, niż te których sam przestrzega, dyscyplin. Ta chwila wahania Paul Valéry'ego jest największą, jaka została współcześnie wypowiedziana, pochwałą nadrealizmu.

Bo to, co absorbuje wyłącznie Valéry'ego, to człowiek. Jedyną wiarą, którą wyznaje, to wiara w człowieka. Jedynym jego bóstwem to człowieczeństwo. I w tym sensie należy rozumieć jego wyznanie: „Człowiek, który nigdy nie usiłował upodobnić się Bogu, to jest mniej niż człowiek".

Jeśli Valéry jest mistykiem intelektu, to Léon Paul Fargue jest Valérym wyobraźni. W zdyscyplinowaniu posuwa się aż do stwierdzenia, że „poezja jest

jedynym marzeniem, w którym nie trzeba marzyć". Jest wyznawcą jakiegoś sobie tylko wiadomego ideału intelektualnej organizacji wzruszenia. Na tym się jednak zestawienie z Valérym kończy. Treść poezji Fargue'a, forma, droga doświadczeń i realizacji są całkowicie odmienne. Dyscyplina autora „Poematów" i „Pod lampą" jest zaprzeczeniem wszelkiej konwencji. Żadnego z tradycyjnych środków poetyckich jak rym, stały rytm, aliteracja, Fargue nie stosuje. Jego wierność wobec samego siebie wyklucza wszelkie ramy zewnętrzne. Trud, jaki się piętrzy przed Farguem, jest i tak dostatecznie wielki. Oryginalność i szczerość w sensie baudelaire'owskim, oto dyscyplina bezwzględna, która samą swoją naturą wyklucza wikłania czysto formalne, sprowadzające trud poetycki do zawiłych operacji w dźwiękowej materii słowa.

Fargue operuje znaczeniem (nie ograniczając go jednak do czystego kształtu pojęciowego), z którego organizuje wzruszenie. Elipsa, równomierne rozmieszczanie akcentów ważności na wszystkie stany wyobraźni, konkretyzowanie abstrakcji przez stosowanie jak najodleglejszych zestawień, które zmuszają do przezwyciężenia sprzeciwu stawianego przez przyzwyczajenie do asocjacji tradycyjnych i pobudzają do współtworzenia, tak doskonałe materializowanie myśli, że przestaje być ona pojmowana, a staje się poznawalna zmysłami jak doznanie psychiczne — oto poetycki program Fargue'a. Już Albert Thibaudet stwierdził, że Fargue znosi całkowicie tę przestrzeń, jaka u największych pisarzy rozlega się między doznaniem a wyrażeniem wzruszenia.

Materia poetycka Fargue'a składa się z doznań zmysłowych. Rzeczy przeniesione wzrokiem, słuchem i dotykiem do poematu występują z całą otaczającą je warstwą wzruszenia, które je artystycznie powtarza i utrwala. A nie ma rzeczy, która nie mogłaby być dla Fargue'a przyczyną doznania. Sam stwierdza, że ambicją jego jest doświadczać na planie możliwie najskromniejszym. O realizatorach wielkich tematów powiada nie bez złośliwości: „Nie widzą, że można czynić cuda z bardzo małymi rzeczami, z najpodlejszymi i najbardziej pospolitymi".

Mechanizm wyobraźni Fargue'a przerabia surowiec zmysłowy w sposób nieporównanie doskonały. Z dworca kolejowego, z odjeżdżającego pociągu, ze zwykłego paryskiego bistro zostaje w poemacie tylko wzruszenie, które te przedmioty do lirycznego życia powołało. Chociaż słowa, którymi się posługuje, są zwykłymi słowami potocznej mowy. Celność i doskonałość sprawiają dyscyplina i organizacja wyobraźni.

Fargue jest we Francji jednym z najbardziej nieprzystępnych poetów. Nieprzystępność, „niezrozumiałość" uważa sam za normalny postulat artystyczny. Stwierdza: „Pisarz jest albo poziomy albo pionowy. Tamten pisze tak, jakby brał udział w wyścigach i chciał zająć pierwsze miejsce. Droga przebywana nie interesuje go. T e n natomiast zatrzymuje się w każdym miasteczku, węszy, wypatruje, szpera i wszędzie wzbudzi jakieś źródło. Dla niego słowa są artezyjskie". I jeszcze:

„Styl nazywany powszechnie jasnym, ma tylko jedną linię okopów. Nic już nie ma poza nią. Nie do obronienia".

„Zdanie jasne już w pierwszym czytaniu zaspokaja nas, jak łatwa kobieta. Za drugim razem wyczerpuje się. Zdanie trudne itd.".

„Zdanie doskonałe jest kulminacyjnym szczytem największego życiowego doświadczenia".

Dla Fargue'a jest po prostu niemożliwością pisanie jak wszyscy. Nie dlatego, by był wrogiem naturalności. Uważa on jednak, że naturalność nie oznacza ani łatwości, ani łatwej przystępności. „Naturalność osiąga się w literaturze albo największym wysiłkiem albo manierą".

Wyznawca trudu, budowniczy precyzyjnej organizacji wzruszenia — jeżeli chodzi o formę i sposób wyrażania, Fargue treści poetyckie czerpie z wyobraźni. Sprawa wyobraźni jest dlań tak samo ważna jak największe życiowe doświadczenie. Wyobraźnię uważa za źródło i sprawdzian swoich doznań. Wierzy w jej niezawodność i dokładność działania w tym samym stopniu, w jakim Valéry wierzy w intelekt. Dlatego nie podpatruje natury, by wydoskonalić się w jej opisie, ale w wyobraźni dokopuje się do kształtu natury nieujawnionej jeszcze, do świata „drugiego stopnia".

„Tak samo jak intensywna myśl i wola mogą stworzyć nowe istnienia, tak samo natura... może stworzyć przez człowieka i dla człowieka, który ją kocha... naturę drugiego stopnia, całkowicie uruchomioną i cudowną".

Fargue jest w prostej linii kontynuatorem Baudelaire'a, Rimbauda i Lautréamonta na planie doskonalenia wyobraźni.

Na drodze do jego ewentualnego porozumienia ze współczesnymi mu eksperymentatorami ustawiona jest przeszkoda nie do przezwyciężenia. Jest nią dyscyplina Fargue'a. Łączy go jednak z nadrealizmem postawa humanistyczna. Zajmuje on na niej pozycję przeznaczoną dla ładu.

Fargue dopełnił trud Valéry'ego, uzupełnił go. Gdyby Valéry nie rezygnując ze światła rozszerzył swój zasięg poetycki, gdyby nie odrealniał świata zjawisk aż do jego czystej pojęciowości, realizowałby z pewnością fargue'owski postulat wyobraźni. Między Claudelem natomiast a Valérym nie może być żadnego porozumienia. Obaj zaprzeczają się wzajemnie. Esencja, treść poetycka oraz stosunek do świata ich różnią. Tak jak określeniem istoty Valéry'ego jest c z y s t y u m y s ł, tak określeniem Claudela jest c z y s t y p r z e d m i o t. Poeta rzeczy.

Między Claudelem a nadrealizmem rozlega się całkowita obojętność. (Spór o tradycję Rimbauda miał raczej charakter „personalny"). Claudela nie interesuje człowiek jako człowiek, nadrealistów nie obchodzi ani rzecz, ani wszechrzecz, ani claudelowski Bóg organizujący kształt wszechrzeczy. Można natomiast zestawić Claudela, oczywiście dla wykazania przeciwieństw, z futurystami, a przede wszystkim z kubistami. Claudel różni się od nich stosunkiem do przedmiotów, które same w sobie nie wzbudzają w nim ani niepokoju, ani pragnienia. Daleki jest on również od bezinteresownych doświadczeń psychologicznych. Rzecz jest dlań przede wszystkim elementem świata, elementem ładu świata. Przez ład Bóg się objawia. Claudel kontynuuje stary mit Boga

stworzyciela świata i człowieka, Boga opiekuna, kontynuującego akt stworzenia. Jest w tej claudelowskiej postawie zawarty optymizm i Claudel niepokoju nie odczuwa. Mistycyzm jego jest z natury łagodny, niekatastroficzny.

Nawet wypadek Rimbauda Claudel sprowadził do wymiaru niepokojów religijnych, tak jakby miał do czynienia z Kasprowiczem. Lecz nie w tym leży ani wielkość, ani oryginalność Claudela.

Niekwestionowana natomiast wielkość autora „Ód" polega na poetyckiej realizacji poglądu na świat. Claudel jak mało który z poetów potrafi ożywić, uzmysłowić, ucieleśnić świat martwy, świat pojęć, świat ducha. Humanizuje go przez przeniesienie nań całej wrażliwości odczuwania, którą posiada w stopniu doskonałym. Najbardziej niehumanistyczne założenia przez ich realizację artystyczną ogarniają człowieka. Claudel nie interesując się człowiekiem jako człowiekiem, posiada jednak talent humanistyczny. Trawestując słowa księdza Brémonda odnoszące się do Valéry'ego („poeta mimo woli"), można określić Claudela, iż jest humanistyczny mimo woli. Rzecz claudelowska jest zmysłowa, pojęciowa i cielesna jednocześnie. Cytowany już Yves Gandon pisze *à propos:* „Siadacie do stołu z Claudelem i znajdujecie pod postacią jego stylu pożywienie treściwe, zdolne wzbogacić krew. Oto chleb w koszu, oto wino w dzbanie. Nigdy nie były one tak realne".

Nawet zjawiska czystej koncepcji jak dusza, Bóg, otrzymują od Claudela wygląd i trzy wymiary. Są cielesne. Jest jasnowidzem w sensie rimbaudowskim w tym, że dostrzega rzeczy nieistniejące i transponuje je poetycko na wzrok, słuch i dotyk.

Jeśli przyjąć maritainowską koncepcję poezji, że jest nią zdolność widzenia ducha w materii doznawanej zmysłami i wyrażania go w sposób zmysłowy, to Claudel jest jednym z największych poetów.

Forma Claudela jest na pozór z pogranicza poezji i prozy. Ale tylko na pozór. Zresztą sam Claudel pozorowi temu ulega i nieprzekonywująco na planie nawet własnej poezji stwierdza: „Poezja i proza doszły dzisiaj do tego miejsca w rozwoju, gdzie zyskałyby spływając do jednego nurtu". I nie tyle forma jego poematów, w których na wzór biblijny posługuje się wersetami, lecz własne przekonanie stawia Claudela w opozycji wobec całej poezji francuskiej. Bo właśnie w poezji tej wyrafinowanie formalne święci tryumfy. Już nie trzeba, co tak dowcipnie Valéry podnosił, zewnętrznego znaku w postaci rymu, który by ostrzegał: uwaga, zaczyna się poezja! Wiersz w postaci tradycyjnej, równie jak werset Claudela, równie jak „proza" poetycka Jacoba czy Supervielle'a różnią się od prozy dostatecznie wyraźnie treścią, którą wyrażają. Tylko brak odpowiedniego wyrazu i nazywanie poematów „poematami prozą" lub „prozą poetycką" stwarza to nieporozumienie. Nieporozumienie to jest czysto zewnętrzne. Nikt czytając Rimbauda nie myślał o „Iluminacjach" jak o prozie, tak samo nikt czytając Claudela czy Jacoba tak nie pomyśli (pomylić się ma zawsze prawo jakiś pan Jourdain). Rilke ten rodzaj utworów nazywał po prostu „poésie" w odróżnieniu od wiersza (vers), który niekoniecznie musi poezję zawierać. Materia wzruszenia, którą „poésie" wyraża, jest dostatecznie inna od

materii braku wzruszenia, jaka się w prozie znajduje. Mało tego, rodzaj „poésie" zróżnicował się i dzisiaj możemy wydzielić kilka gatunków „poematów prozą", całkowicie niepodobnych między sobą. Wystarczy porównać zbudowane z intelektualnych skojarzeń, zaskakujące groteską opisu „prozy poetyckie" Jacoba z utworami (znów) „prozą" Saint-Pol-Roux czy Supervielle'a, które są czystymi aktami wyobraźni. Równie odmienny kształt formalny ma „proza" Paul Claudela, która jest artystycznym kształtem aktu intuicji.

Podświadomość nadrealistów, świadomość Valéry'ego, wyobraźnia Fargue'a, rzeczy kubistów i rzecz Claudela — ileż sprzeczności w poezji jednego czasu! Niemożliwością jest nawet ogarnąć ich jedną wrażliwością. Rzadko kiedy miłośnik Valéry'ego zdobędzie się na obiektywny stosunek do Claudela, a wielbiciel Fargue'a zwróci uwagę na nadrealistów. A jednak jest możliwe ogarnięcie tych sprzeczności i zorganizowanie ich w jedną humanistyczną koncepcję. Dokonało się to już. I to na planie realizacji. Poezja Jules Supervielle'a jest właśnie pojednaniem. Pojednaniem rzeczywistym, a nie wyschematyzowanym teoretycznie.

Zasięg tematyczny, nowoczesność myśli, doskonałość wyobraźni, organizacja intelektualna i poprawność formy, oto cechy poezji Supervielle'a. Nie ma współcześnie poety, który by był tak wszechstronnie humanistyczny jak Supervielle.

Ten punkt w umyśle, skąd sprawy życia i śmierci, wyrażalnego i niewyrażalnego przestają być pojmowane jako sprzeczności, którego wynalezienie jest głównym bodźcem nadrealizmu — został przez Supervielle'a odkryty. W poezji jego zaciera się granica między bytem i nieistnieniem. Nieistnienie trwa nie metafizycznie, nie w sposób uwarunkowany wiarą w nadprzyrodzoność, lecz tak samo naturalnie jak trwa wspomnienie w ludzkiej psychice. Ptaki odwiedzają swoje gniazda na nieistniejącym już drzewie, którego zarysu strzeże znieruchomiałe powietrze. W przestrzeni rozlegają się głosy nieobecnych już ludzi, a wypłowiałe od czasu i od śmierci spojrzenia krzyżują się ze wzrokiem istniejącym jeszcze.

Świadomość człowieka przedziera się przez najtrudniejsze przeszkody, przez śmierć, przez odrębność rzeczy, przez nieoswojone żadną wyobraźnią kształty. Jest wszędzie.

Supervielle posiadł tę doskonałość spojrzenia, że widzi w sercu nocy, doskonałość słuchu, że do jego sumienia dociera wyrzut rozlegającego się milczenia, doskonałość dotyku, że wita się z umarłymi prostym uściskiem ręki.

Supervielle posiadł doskonałą prostotę, że o najważniejszych, najtrudniejszych, najbardziej niemożliwych rzeczach wyraża się bez zawiłości, jakby mówił o własnym życiu.

Świat jest mu tak bliski (*familier*, jak sam powiada), że sympatyzuje z każdym na nim miejscem. Rozpacz jego zna otchłanie morskie, nadzieja gwiazdy na niebie, a miłość nie pogardza nawet nicością.

Supervielle jest czuły, tak czuły, że ptaki podzwrotnikowych krajów poufalą

się z nim i opowiadają mu o swoich ptasich sprawach, a on słucha z taką uwagą, jakby to o ludzkie sprawy chodziło.

Supervielle jest skromny. Znika przed każdym drgnieniem psiego serca, gdy własnym sercem jego wierność uraził. Zjawia się na zawołanie najlichsze.

Jest sobą i jest każdym człowiekiem, każdym zwierzęciem, ptakiem, by kochać, cierpieć i niepokoić się. Nawet nienawiść jego jest cierpieniem. Podczas wojny hiszpańskiej napisał utwór, który był bardziej dojmujący od wszystkich słów, jakie wypowiedzieli pisarze i politycy w całej Europie, wyrażał prosto cierpienie człowieka.

Supervielle posiada zdolność kataleptycznego porozumiewania się z rzeczami, umarłymi, a nawet z istniejącymi tylko w wyobraźni. Posiada najczulszą wrażliwość, jaka kiedykolwiek była w posiadaniu człowieka.

A przy tym zdolności swoje zużytkowuje dla człowieka, rozszerza świat jego doznań, powiększa doskonałość jego wzruszeń.

Kosmiczność poezji Supervielle'a nie oddala go od ziemi. Człowiek jest dlań tym miejscem, gdzie się kosmos całkowicie dopełnił. Wszechświat go ogarnia, a on mieści w sobie wszechświat na miarę otchłani i wzniesień kosmicznych. Człowiek jest zmysłem równowagi świata. Śmierć jego burzy ziemię i niebo, które zamieszkiwał, śmierć jego niweczy krajobrazy, które sam zawierał. Bo Supervielle stworzył wewnętrzny krajobraz człowieka. Wznoszą się w nim góry, zapadają przepaście, bije źródło krwi, która tak jak górska rzeka wzbiera.

Ktoś wymówił kiedyś przy nazwisku Supervielle'a termin: metafizyka. Tak, ale z tym zastrzeżeniem jedynie, jeżeli przez metafizykę pojmować będziemy zdolność wzbudzania i umiejętność wyrażania niepokoju. Bo Supervielle bardziej doskonale niż jego współcześni, niepokój, nostalgię ludzką wyraża. Ukazując wszechświat, nie przytłacza, lecz powiększa człowieka, wznosi go do gwiazd, a życie ludzkie nie przeciwstawia, lecz mierzy wiecznością. Czyż metafizykiem jest on, który nawet po śmierci nie będzie się umiał obyć bez czasu, by mierzyć swoje przemijanie, bez przestrzeni, którą by ogarniał, bez życia, które by kochał, bez przeszłości dla wspomnienia i bez przyszłości do przeczuwania?

Nie znam poety, który miałby tak precyzyjną i tak bardzo powiększającą wyobraźnię jak Supervielle. Na drobinie piasku dostrzeże widnokrąg ją obejmujący. Cień po znikłym promieniu słońca rozjaśni i w gwiazdę roznieci. W powietrzu wypatrzy popiół po spalonych widokach, a w ziemi ziarna życia przyszłych pokoleń. Spojrzeniem swoim humanizuje wszystko i nawet świat rzeczy martwych jest wyodrębnionym, zobiektywizowanym wzruszeniem człowieka.

Wydaje mi się, że nie ma obecnie w świecie poety bardziej doskonałego niż Jules Supervielle.

Cokolwiek, zależnie od miejsca obranego do obserwacji, sądzilibyśmy o poezji francuskiej okresu międzywojennego, jedno jest pewne: wybuch drugiej wojny

światowej nastąpił w chwili, która nie była dla jej rozwoju schyłkową. Źródła natchnienia poetyckiego biły z niesłabnącą wciąż siłą.

Wojna przerwała aktywność o najbardziej poważnych perspektywach humanistycznych, weszła w nią, by ją skierować do zaspokajania nowych, doraźnych potrzeb.

A przecież nie wyczerpano jeszcze wszystkich zasobów pobudzających do poszukiwań. Mobilizacja oderwała badaczy od instrumentów i pól doświadczalnych, a twórcom zmąciła precyzyjny tok myśli.

Wojna przemieszała schematy i podziały. Linie propozycji i realizacji przestały być dostrzegalne.Poezja która się stawała, miała być poezją bez założeń teoretycznych, bez troski o własną przyszłość formalną. Miała zaspokajać po prostu to pragnienie narodu, które jest tak samo naturalne jak powietrze: pragnienie wolności.

W literaturze francuskiej wolność po raz pierwszy od Wielkiej Rewolucji przestała być pojęciem abstrakcyjnym. Nie mogło to pozostać bez wpływu na kształtowanie się poezji, gdzie konkretność pragnienia zajęła miejsce konkretności niepokoju.

Wtedy kiedy potrzeba była natychmiastowej mitologizacji zdarzeń i doznań, skomplikowana aparatura intelektu i wyobraźni nie mogła sprawnie funkcjonować. Mechanizm jej rdzewiał od krwi, która wypełniała ziemię i powietrze. Valéry bezskutecznie usiłował odizolować się w pracy nad „Faustem". Fargue zamilkł ze zniechęcenia. Claudel nie wiedział co począć z optymizmem otaczającej go materii. Supervielle w zaoceanicznym Montevideo zmagał się z największą, jaką mu dane było kiedykolwiek w życiu pokonywać, odległością. Jeszcze Breton usiłował w Stanach Zjednoczonych kontynuować rewolucję. Jeszcze wzywał do niepoddawania się przewadze świadomości, i bardziej niż kiedykolwiek zawzięty przygotowywał trzeci nadrealistyczny manifest...

Lecz już zbyt wiele ofiar padło na ziemi francuskiej. Jacob, Saint-Pol-Roux, Décour, Crémieux. Nazwiska te przestały być słupami milowymi odległości artystycznych, bo już nie o sztukę przecież chodziło wtedy, gdy zagrożone było samo istnienie.

Nie będzie przesadą stwierdzenie, że wojna to okres bohaterski francuskiej poezji. Wielkość poświęcenia może być jej jedyną miarą. Aragon, Eluard i tych wielu anonimów, to przede wszystkim żołnierze sprawy, a potem dopiero poeci. Wtedy kiedy działy się sprawy życia i śmierci, narodu i człowieka, tylko poezja mogła nadążać i dawać godny wyraz stającej się każdego dnia i na każdym miejscu wielkości. Nie kształt, lecz postawa była znakiem doskonałości.

Metafora, porównanie, tak samo jak niedopowiedzenie służyły jednemu celowi: wyrazić niepodległe uderzenie serca. I w tej skali wojenna poezja francuska osiągała doskonałość. Świat przeżyć poetyckich utracił swoją autonomiczność, stał się dostępny i poznawalny wszystkimi zmysłami. Utwory poetyckie czytywano jak konspiracyjne komunikaty z pola bitwy. Tolerowane czas jakiś przez cenzurę Vichy literackie periodyki („Confluences", „Revue de Rhône"), zamieszczały poematy-apokryfy, w których wiara i nadzieja miały

sens bezbłędnie rozumiany. Aragon w „Poésie 45" pisze obecnie o tym wysiłku ukrycia, który był nie mniejszy od tego, jakiego w twórczości wolnej wymagało ujawnienie.

Wojenna poezja francuska to przede wszystkim Aragon i Eluard. „La Diane Française" i „Au rendez-vous allemand", ślady tajnej niepodległości! I rzecz nie bez znaczenia: pragnienie wolności wyrazili najgwałtowniej ci poeci, którzy byli najwrażliwsi formalnie, którzy we własnej twórczości byli zawsze przeciwnikami konformizmu i passeizm artystyczny utożsamiali ze wstecznictwem społecznym. Bo we Francji ruch nowatorski w sztuce związany był zawsze z ideologią postępu społecznego. Uprzytomnienie sobie tego faktu jest konieczne, by nie ulec łatwej sugestii i z rezygnacji formalnych, istotnie w wojennej poezji francuskiej uzewnętrznionych, nie wyprowadzać nowej wiary artystycznej! Eluard piszący prosto o wolności jest tym samym poetą, który w latach 1936—1939 podpisywał razem z Maritainem i Picassem manifesty domagające się interwencji w Hiszpanii. W latach, kiedy wolność była zabita, całą twórczością swoją manifestował. A jeśli był bardziej niż przedtem dostępny, to dlatego tylko, że wyrażał powszechne nadzieje i pragnienia.

Nie można oddzielić sztuki od życia i żaden świadomy ruch artystyczny jako celu głównego nie postawił sobie nigdy samobójstwa. Powoływanie się dziś na wojenną poetycką aktywność we Francji jako na objawienie nowej ideologii artystycznej jest wynikiem nierozumienia głęboko humanistycznego sensu i niewypatrzenia istotnego nurtu ewolucji artystycznych we Francji międzywojennej. Między postępowością społeczną a postępowością formalną poeci francuscy już dawno postawili znak równości. W poezji francuskiej, tak w jej propozycjach jak i w realizacjach, uwyraźniła się w sposób zależny od warunków kształtujących życie ta sama postawa humanistyczna, którą usiłujemy dziś w sobie wypracować. I w tym jest jej wielkie znaczenie ogólnoeuropejskie. To że nie czerpała nigdy natchnienia ze słabości epoki, że zawsze przeciwstawiała się łatwiźnie, że interweniowała we wszystkich sprawach człowieka, sprawia, iż pozostaje dla nas bodźcem i sprawdzianem.

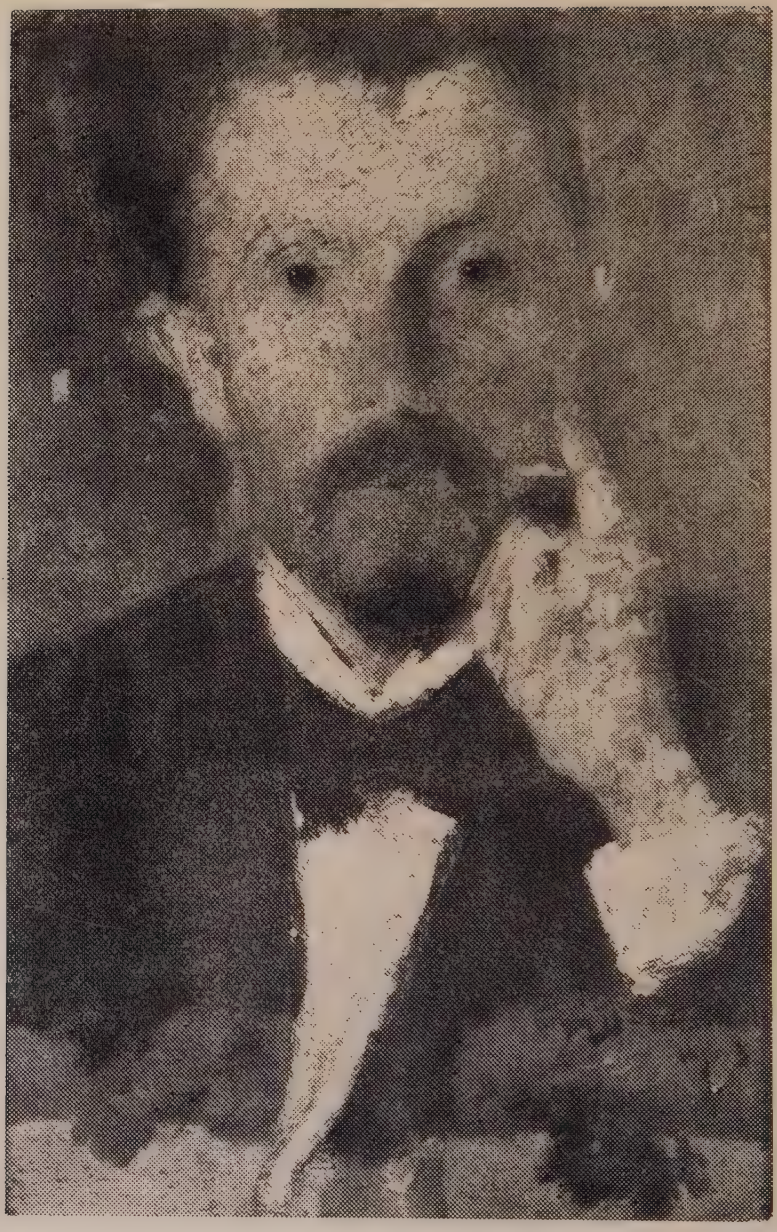
Gdy dzisiaj przychodzi zastanawiać się nad drogami przyszłymi poezji we Francji, wydaje się nie ulegać wątpliwości, że nurt jej nie zostanie spłycony. Przeżycia tej wojny wyostrzyły wrażliwość. Jakżeż precyzyjnej wyobraźni trzeba będzie, by ją zaspokoić. Wiele zjawisk i spraw przybrało wygląd codzienny, wolność rozeszła się po ziemi i żadne ludzkie pożądanie jej nie zostanie niezaspokojone. Ludzka zdolność wzruszania się oczekuje na formy, które nigdy nie będą dość subtelne.

Pokonywanie kosmicznych odległości w ludzkiej psychice, trafność przeczuwania i precyzja wspomnienia są znów jedynymi sprawdzianami doskonałości w poezji. Jakżeż wyraźnie wypowiada to poeta Pierre Emmanuel w przesłaniu do Jules Supervielle'a:

„Myślę, że w głębi każdy poeta jest nieskończonym smutkiem. A nikt inny nie odczuwał go bardziej jak ty, drogi Jules Supervielle. Ci co deklamują o narodzie i ojczyźnie są bezwarunkowo potrzebni, lecz o ileż bardziej niezbędny

jest ten, kto słyszy westchnienie najdroższe, rozpoznaje swój kraj po drzewie, po kolorze poranka i kto wie, że spojrzenie jego narodu jest jak woda, którą łatwo zamącić. Ty wpajasz w nas nostalgię, którą uleczyć może tylko ustawiczna czujność i trwanie przy tym dobru najcenniejszym, dobru wspólnym, o którym wiemy już teraz, że zginie, jeśli zeń oczy zdejmiemy" („Poésie 45").

OLGA BOZNAŃSKA: PORTRET MARII KONOPNICKIEJ (1899)



OLGA BOZNAŃSKA: PORTRET P. TEISSEYE (1903)

LOUIS ARAGON

Cytowane wiersze Aragona przełożyła Anna Świrszczyńska.

Klasyfikacja upraszcza zawsze i zuboża wszelkie zjawisko artystyczne, a już szczególnie zawodzi wówczas, gdy idzie o określenie indywidualności twórczej, giętkiej, wrażliwej i poddającej się naciskom chwili. Tak jest właśnie w wypadku Aragona. Opatruje się go po prostu etykietą nadrealisty, umiejscowiając w całokształcie literatury francuskiej na pewnej stałej pozycji. Tymczasem wyrasta on poza nadrealizm i jego tendencje, zmienia się, odkrywa własne drogi, zdobywa własną metodę kształtowaną nie na postulatach tego czy innego literackiego klanu, lecz w bezpośrednim kontakcie, tragicznym i szarpiącym, ze zmienną i trudną rzeczywistością.

Na czym zresztą polegał program nadrealizmu? Pisarze tej grupy: André Breton, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Roger Vitrac, Picabia reprezentują obóz zbuntowanych przeciw istniejącemu porządkowi, zwalczają zasady cywilizacji współczesnej, w imię których ludzkość się wzajemnie morduje, formuły takie, jak ojczyzna, naród, wszelkie rodzaje umownych praw i obowiązków. Nie ograniczają się jednak do destrukcyjnej pogardy. „W sarkazmach, inwektywach, grubiaństwach nadrealistów" — pisze w szkicu o Aragonie Claude Roy (wyd. Pierre Seghers „Poétes d'Aujourd'hui", 2) — „było wielkie pragnienie zgody i wolności, żarliwa nadzieja rozwiązania po ludzku ludzkich konfliktów, jasności umysłu poza mitami i mistyfikacją. Poprzez zamęt wieży Babel nadrealiści poszukiwali słowa-klucza otwierającego wrota ciszy i spokoju". Poszukiwania te obejmują całą skalę możliwości poznawczych człowieka: od pracy intelektu do mistyki. Między innymi mistyka ta wyraża się w kulcie słowa. Język ma być czynnikiem poprawy życia, język — wyraz najwyższych wartości, prawd i entuzjazmów. Stąd znamienną dla tej grupy pisarzy jest wynalazczość w dziedzinie techniki, wysokie pojęcie kunsztu, doskonała znajomość tajemnic budowy, rytmu, harmonii zdania.

Co łączy Aragona z nadrealistami, to przede wszystkim ów kult języka, który stanowić będzie wielkie zagadnienie jego twórczości oraz namiętność walki ze światem, który według niego jest godny zniszczenia. Pierwsze zbiorki wierszy Aragona wychodzące od 1920 r. wnoszą atmosferę ironii, zaprzeczeń, bluźnierstw przeciw uświęconym pojęciom, obrazoburczej radości w wywraca-

niu idołów nogami do góry. Ton polemiki, wzięty w tych pierwszych utworach, w cyklach „Grande Gaîté", „Le Mouvement Perpétuel", „Hourra l'Oural", „Musée Grévin" będzie trwał do końca, czyniąc z poezji Aragona ogniwo historycznego ciągu francuskiej satyry od Villona, Ruteboeufa, Nervala, V. Hugo do nadrealistów właśnie. Aragon walczy bronią ironii, jadowitej goryczy, okrutnej groteski. Pamflet jego odznacza się idealną lekkością, błyskotliwym wirtuozostwem inwektywy, doskonałą celnością i precyzją pchnięć. Krytyce i potępieniu podlega porządek kapitalistyczny z wszystkimi jego nonsensami, grzechami i nędzą, a przede wszystkim współczesne życie — nieprawdziwe, pozbawione znaczenia, ciężaru gatunkowego, poczucia odpowiedzialności — życie manekinów, widm, upiorów przestarzałego ustroju.

W latach wojny rysunek karykatury społecznej staje się jeszcze bardziej ostry i bezlitosny, a oburzenie zabarwia się nienawiścią. Aragon tworzy jakąś tragiczną błazeńską komedię dell'arte, gdzie w świetle wynaturzonym i perfidnym poruszają się mechaniczne maski, kukły — postaci diabelskiego karnawału, formy martwe, skostniałe, symbole śmieszne i złowrogie — drobniutka, mieszczańska, małpia Apokalipsa. W tym świecie *à rebours* panuje zaćmienie życia, „noc w pełne południe". Owa noc kryje wszystkie podłości pewnego odłamu społeczeństwa, jego choroby i kalectwa: tchórzostwo, zanik honoru, słabość, trupią obojętność, brak instynktu witalnego, pomieszanie pojęć, bezsensowne wywrócenie wszystkich wartości.

Twardy wyrzut, agresywna i bezwzględna pogarda, mściwy gniew mający w sobie echa wielkiej Rewolucji wybuchają w wierszach skierowanych przeciw tym, którzy nie dorośli do miary i zadań czasu, przeciw głupcom, oportunistom, małodusznym, tchórzom. Poeta rzuca potępienie na całą, dekadencką, hałaśliwą i pustą epokę, gdzie poeci żonglują słowami, artyści bawią się jak dzieci, gdzie nikt nie zdaje sobie sprawy ani z powagi życia, ani ze grozy zagłady. W strofach współczesnej *Carmagnoli* wylicza nazwiska zdrajców — okrutną litanię hańby, kończącą się wyrokiem:

Ah ça ira ça ira ça ira
Les Petain Laval tous à la lanterne
Ah ça ira ça ira ça ira
Les Petain Laval tous on les pendra.

Aragon jest pisarzem cieszącym się dużą popularnością. Popularność ta w znacznej mierze wynika — poza oczywiście urokiem artystycznym jego utworów — z faktu, że jest on wiernym wyrazicielem swego czasu, jego tragedyj, nadziei. Posiada zmysł aktualności i wyostrzony, prężny instynkt życia; pasjonuje go każdy fakt mający znaczenie społeczne i powszechne, wszelkie tematy, jakie narzuca dzień: zdarzenia, polityka, praca, technika stają się materiałem, który przetwarza na poezję-wyzwanie, poezję-program, poezję-entuzjazm, poezję-wzruszenie. Jest w nim żywiołowe zainteresowanie chwilą, procesem stawania się rzeczywistości przy intensywnym liryzmie i patosie uczucia.

Niemniej natchnienia jego płyną nie tyle z jakiejś jednolitej przyjętej ideo-gii, lecz z namiętnego przeżycia świata, z zagłębiania się w nurt wydarzeń całą odwagą, przytomnością i trzeźwym rozsądkiem człowieka stworzonego o czynu. Stąd pochodzi u Aragona owa sprężysta zwrotność, która pozwala u zmieniać punkty widzenia i teorie tam, gdzie wymagają tego elementarne rawa życia i alarmy instynktu samozachowawczego.

W roku 1924 pisał: „Jesteśmy tymi, którzy zawsze podają rękę nieprzyja-elowi". — W „Traktacie o stylu" posuwał się jeszcze dalej: „Mówię na tym iejscu, że nigdy nie będę nosił munduru francuskiego, liberii, którą mi narzu-ono 11 lat temu na ramiona", a w roku 1940 ów antymilitarysta odbywa odznaczeniami kampanię przeciw Niemcom. Wróg praw ustalonych pod-orządkowuje się dawniej zwalczanym pojęciom ojczyzny, honoru, walki. Więcej — staje się ich bardem. Zdarzenia, katastrofy, posunięcia losu niezależne od ludzkiej woli pozwalają dopiero trafnie ocenić wszelkie wartości i dokonać wyboru. Aragon z lekcji umiał skorzystać i w tym czasie próby przyjął postawę, która uczyniła go reprezentacyjnym poetą Francji obecnej. Rzadko można spotkać pisarza tak głęboko, tak bez reszty narodowego. Wyraża on swą poezją to, co w narodzie jest istotne: ducha kultury, miłość ziemi, tradycję i żywotność.

Wiersze jego, zwłaszcza z lat wojny, to doprawdy głos samej Francji, zrozpaczonej, storturowanej ale nie dającej się uniżestwić. Niedole, klęski i nadzieje ych dni kataklizmu trwają w jego poezji, uchwycone na świeżo, gorące, dosłowne wyraziste jako przeżycia nie tylko naocznego świadka, ale aktora opisywanych zdarzeń. W najrozmaitszych tonacjach rozwinięte są tu wszystkie motywy pieśni wojennej: odwroty, noce pogromu, wspomnienia o poległych towarzyszach, wiara w przyszłość, żądza wolności, tęsknota do utraconego raju, miłość ojczyzny, cierpienie rozłąki z kochaną kobietą; jest to defilada wszystkich rodzajów artystycznych — od popularnej piosenki z tradycyjnym refrenem „O oblężeniu Rochelle", przez skoncentrowaną lirykę „Bzów i róży" o poemacie z „Brocéliande" o nocy sierpniowej. Poematu, który cały wyraża się w profetycznej symbolice, w pnączach wyszukanych i egzotycznych metafor, w kunsztownych rytmach, które naśladują rysunek reflektorów na niebie, spadających gwiazd, poematu w biblijnych wersetach przeplatających swój płynny ciężar melodycznych spadków z lotnym falowaniem blasków i wizyj.

Aragon jest poetą heroizmu racjonalistycznego opartego na instynkcie trwania, na naturalnym imperatywie biologicznym. Dlatego heroizm ten jest przepiający, pozytywny, taki właśnie, jakim w danym momencie historycznym powinien być zdrowy, samozachowawczy odruch zagrożonego organizmu narodowego. Autor „Ognia radości" od początku jest wyznawcą życia aktywnego, działania, przemiany. Wymowa jego poezji polega nie tylko na wibracjach siły czy uczucia. Aragon ma ambicje człowieka publicznego, mówcy, który chce nadawać kierunek życiu zbiorowemu — to też przekonywa, potępia, rzuca hasła — rządzi.

W latach międzywojennych probierzem wartości i źródłem entuzjazmu, są-

dów i pomysłów była dla niego ideologia komunizmu. Wizja nowego świata układała się według wzoru rzeczywistości rosyjskiej. Jak każde stanowisko, które stając się wyznaniem wiary ułatwia rozwiązanie najzawilszych problemów, tak wówczas komunizm miał unieważnić po prostu i znieść nieszczęścia i hańby epoki kapitalizmu. Zniknąć miały więzienia i szpitale, upaść miała demoniczna władza złota, ustać nieporozumienia między społeczeństwem a głosicielami przyszłości — poetami. Nastąpić miał czas nowego piękna, opartego na prostocie, czystości i ładzie. Odżywał stary mit wieku złotego, wieku kładzionego tym razem nie u początku dziejów, ale u ich celu i kresu. W poemacie o Rosji z 32 roku („Magnitogorsk") podejmuje Aragon próbę syntetycznego wyrazu nowoczesnej poezji pracy, symetrii, rytmu, ruchów zmechanizowanych, pejzażu fabryk, anten, słupów. Jednak zarówno ten poemat, jak i inne utwory poświęcone wartościom ustroju komunistycznego, są dość prymitywne. „Magnitogorsk 1932" mimo pięknych ustępów grzeszy techniką afiszową, ze wszystkimi uproszczeniami afisza, ze zbytnią jaskrawością wykładu i zbyt łatwym symbolizmem.

Nie pojmujesz niczego mój koniku
Wszak nienawidzisz bata, który w godzinie jadła
odmienia smak twego siana.
Czy nie widziałeś po wioskach
ludzi zgłodniałych obok złocistych madonn?
Miły koniu, nie przynaglaj stąpania posłuchaj
Miły koniu słowa radiofoniczne które są
kluczem tego rebusu z Uralu posłuchaj
miły koniu słuchaj z uwagą
Technika
w
okresie
tworzenia od nowa
rozstrzyga
o wszystkim.
Koniu miły koniu pojmij dobrze moje słowa.

(*„Hourra l'Oural"*, *1933—1934*)

Tam, gdzie Aragon pragnie narzucić swe przekonania, mówi zbyt dobitnie, dotykając granicy między poezją a wierszowaną publicystyką. Zresztą tak tu, jak i wszędzie słabą jego stroną jest brak pewnego tłumika w wygłaszaniu swych uczuć, niedostatek tej minimalnej dozy taktu i dyskrecji, zastosowanej jako pauza muzyczna.

Oczywiście pewna agresywność tonu wynika z bojowego charakteru niektórych utworów, mających być gorącym żelazem do piętnowania podłości. W dniach wojny, w momencie śmiertelnego niebezpieczeństwa, jakie zagraża krajowi, słusznym jest krzyk o konieczności heroizmu, o miłości ojczyzny, o cno-

e wierności, o służbie twardej, pełnionej wbrew całemu światu. Wówczas potrzebne są słowa jednoznaczne, wyraźne w konturze, kute, ryte, rycerskie, szlachetne, — banalne. Nie można mieć za złe poecie, że staje w pozie bohaterskiej pomnikowej pod sztandarem i mówi z pogardą do ludzi mających inne przekonania o tym, jak on kocha Francję. Aragon jest z urodzenia i z łaski — czy winy — losu poetą popularnym, a popularność wymaga ofiar. Tu jest źródło jego nierówności artystycznej.

Komunizm Aragona ulega z biegiem czasu dość ciekawej metamorfozie, następuje całkowita jego fuzja z tradycyjnym patriotyzmem. Pod ciśnieniem nieszczęścia powszechnego rozpala się w poecie świadomość przynależności narodowej. Objaw to naturalny. Poeta zaciska w jeden splot uczuciowy i łączy w jeden impuls obronny obie ideologie. Stwierdzając w sobie jednolitość przekonania i instynktu, uznaje, że przez partię swą właśnie doszedł do uczczenia kolorów ojczyzny i że to partia nauczyła go, iż w sercu bije mu krew francuska. Szeroki, totalny patriotyzm Aragona wyraża się kultem tradycji, a właściwie nie tylko kultem — to pojęcie zbyt abstrakcyjne — ale jakimś organicznym, dionizyjskim zatonięciem, zapamiętaniem się w klimacie psychicznym, w urodzie, w przeszłości i teraźniejszości swej ojczyzny. Zachodzi tu takie samo zjawisko psychofizyczne, jakim jest wpływ światła, księżyca czy burzy na wrażliwość nerwową. Aragon w swych najpiękniej, najczyściej francuskich wierszach zdaje się być człowiekiem-instrumentem, przez którego żywe ciało przepływają szumy wszystkich mórz granicznych, pejzaże, smugi poezji wywołane imionami z legendy i historii. *Philtres anciens,* magia utajona we wspomnieniach o nieszczęściach romantycznych, o gestach rycerskich, krew, która nabrała po wiekach woni kwiatów, płochy czy smutny czar zawsze młodej piosenki francuskiej, nazwy miast, prowincyj i rzek — malownicze, żywe, muzyczne, pełne zapachu starych kamieni, winnic i owoców — to elementy, z których powstaje niewymowna fascynacja i przejmujący urok tej Aragona geografii serdecznej, złotej legendy, pieśni o ziemi. Fikcja i fakty konkretne przeplatają się z sobą jako wątki o jednakowym nasileniu poetyczności, fikcja jest przecież wytworem tej właśnie kultury, która powstała z faktów konkretnych. Jednakowe prawo do pamięci i wzruszenia mają czterej synowie Aymon, jak Roland, jak Du Gesclin, jak Joanna d'Arc, Cyd czy bohaterki Racine'a.

Tego rodzaju odczucie tradycji nie jest oczywiście zdobyczą Aragona. Stanowi raczej objaw normalny we Francji, gdzie Rabelais i Molière są równie aktualni i bliscy jak pisarze współcześni, gdzie rozkwita chyba najliczniejsza regionalna literatura opisowa i to powstała nie na eksport, lecz z potrzeby serca, z dumy, z czułości (wspomnieć można choćby pejzaże lotaryńskie Barrèsa), gdzie wyrób wina czy sera otoczony jest dziedziczną tajemnicą, powagą prawie religijną i stwarza ambicje, współzawodnictwa, gorące antagonizmy między dzielnicami, — gdzie błaha melodia berżeretki sprzed setek lat nie umiera, ale staje się na nowo z każdym pokoleniem własnością, wspólną radością wszystkich.

W samym rodzaju talentu Aragona istnieje łatwość podchwytywania rytmu

piosenki, jakby słuch poetycki czuły na poddawany ton. Dlatego w tych jego cyklach, które prawie wszystkie można by nazwać „En français dans le texte" dają się odnaleźć wszystkie echa dawnej „słodkiej Francji" — odgłosy turniejów, wyroki prowansalskich sądów miłosnych, czysty patos epopei rycerskiej — syntetyczne i najpiękniejsze pojęcie ojczyzny.

Ów znamionujący Aragona słuch pozwala mu odczuć zjawisko nieprzerwanej ciągłości dziejów. A takie stwierdzenie jest najmocniejszym fundamentem wiary w przyszłość. Nie może zerwać się wielki i trwały wątek wysnuty z wieków co minęły, z wyobraźni narodu, z losu bohaterów, z soków ziemi, z wartości realnych i urojonych, jednakowo nie podlegających śmierci. Przezwyciężywszy najtrudniejsze ograniczenie — prawo czasu — osiąga Aragon jakiś stan poetyckiej wolności nie dbającej o wymiary. Przeszłość bez wstrząsów, płynnie, niepostrzeżenie wnika w teraźniejszość, żyje i drży w jej formach, karmi ją swoją materią, zestraja się z nią niby akordami muzycznymi, obraz zachodzi na obraz, zdarzenie na zdarzenie. Dzieje ludzkie są powtarzaniem tych samych klęsk, rozpaczy, nadziei. Rytm historii powszechnej i indywidualnej wznosi się i opada wedle tych samych praw. Bezustanna melodia przechodzi z wieku na wiek. Ślady ludzkie w czasie krzyżują się nieskończenie. Człowiek zawsze odnajduje przed sobą przeżycia własne już przez kogoś odcierpiane, a te cudze doświadczenia wplatają go w łańcuch magnetyczny wiecznego braterstwa ludzkiego spoza czasu i przestrzeni. Na każdym miejscu ziemi rozwiera się jakaś panorama wspomnienia.

Kto rzec potrafi, gdzie pamięć się rodzi,
Kto rzec potrafi, gdzie „dzisiaj" umiera.
Gdzie przeszłość w stary poemat przechodzi,
A ból jest kartką zżółkłego papieru.

(„Oczy Elzy", str. 54)

Muzyczny liryzm jest podłożem tej koncepcji niekończącego się tematu. Żywi i umarli poddani są żałosnej wspólnocie losu. Energia uczuć wypełnia świat, jak elektryczność chmury. Istnieją demony analogii, które dręczą szczególnie tych, „co wyszli z piekła". Wielkie miłości: Franceski z Rimini, Julii, Bereniki, Romea, Heleny, Elwiry trwają w świecie, nad światem, w każdym dramacie dwojga ludzi. Widma poległych w wojnie 1914 r. snują się razem z żywymi wojny ostatniej — jedni i drudzy zrównani w doli, jedni i drudzy błądzący po drogach klęski jak odrętwiałe cienie.

Umarli są podobni do żywych gdy drżą.
Żywi są to umarli co śpią w swym posłaniu;
Tej nocy każdy żywy zmartwychwstanie.
Umarli drżąc zbudzeni podobni im są.

(„Oczy Elzy", str. 38)

Na poczuciu nieskończonego trwania pewnych wartości opiera Aragon nawrót do moralności rycerskiej w. XII oraz do heroicznej tradycji reprezentowanej przez symbol wiernego Lancelota czy króla Franciszka. Chce przypomnieć z przeszłości wszystko, co w danym momencie historycznym może się przyczynić do przełamania niewoli, do skupienia wszystkich mocy narodu w obronie swego bytu. W sztuce trubadurów czerpie uzasadnienie świadomości narodowej, budzącej się w patriotycznych słowach, którymi ta sztuka „mówi o kraju ze wszystkimi pieszczotliwościami miłości" w fakcie, że „moralność miłości jest istotnie preludium idei, które uczynią z Francji pochodnię świata". A idee te to: „namiętność sprawiedliwości, zamiłowanie do rycerskiego rzemiosła, obrona słabych, kult wzniosłych myśli i cześć kobiety", która „połączona z pojęciem misji mężczyzny oświetla tę misję sprawiedliwością i prawdą".

Zgodnie ze swym instynktem tradycji poezję umieszcza Aragon również w nieprzerwanym, konkretnym nurcie powszechnego życia. Poezja bowiem jest świadomością narodu i nawet w samym kunszcie, w formie zewnętrznej przejawia się czynność geniusza narodowego. Szczególnie heroiczną staje się ta koncepcja sztuk w okresie wojennym. Jak „Eneida", śpiew o „orężu i ludziach", jak „Pieśń o Rolandzie" — ma być ona opowieścią o bohaterstwie i wielkości. „I mój śpiew jest też bronią dla człowieka bezbronnego, jest samym człowiekiem, którego racją bytu jest życie". — „Śpiewam, ponieważ burza nie jest dość silna, by pokryć mój śpiew i ponieważ cokolwiek uczyni się jutro, mogą mi odebrać życie, lecz nie zgaszą mego śpiewu". I dalej: „Usiłowałem w warunkach dramatycznych współczesnej poezji i współczesnego świata obdarzyć ciałem ten błędny głos, włączyć poezję francuską w olbrzymie ciało Francji torturowanej".

Zwalcza Aragon pojęcie sztuki czystej, która w okresie tragedii narodowej niewoli traci rację bytu, będąc „źródłem zimnym", „wodą bez miłości". Czas i wypadki narzucają postulat głoszenia tego, co konkretne, bolące, nagłe. Obowiązuje realizm ujęty z wysoka, najistotniej, jako nakaz aktualności zagadnień i tematów. Poezja ma być nie narkotykiem, lecz źródłem pamięci, rezerwatem siły czerpanej z bólu, gniewu, zemsty i żałoby, śpiewem jednoczącym cały naród, żywym głosem spośród płomieni i popiołów.

Dławi mnie aż w Roussillon
Nieszczęście, co sięgło mnie w Flandrii.
Krzyczymy swą pieśń salamandry,
Poprzez płomienie pieśń swą.
Czy podjąć zdoła ją kto?

(„Oczy Elzy", str. 77)

Poezja wojenna Aragona gorąca jest i patetyczna. Od łun, od ogni, od męki ludzkiej, od żalu i współczucia. Dynamika uczuciowa pogłębia perspektywy klęski, lecz przezwycięża rozpacz. Instynkt życia przerzuca most między teraźniejszością a przyszłością. Zwycięża prawda, że istnieją w człowieku war-

tości, które nie mogą zginąć, które zasilają przyszłość jakby jakimś szczególnym tworzywem duchowym, nieziszczalną energią. Nieszczęście nie jest końcem, ale ciosem, który wywołuje krzyk — manifestację życia i oporu. W utworach Aragona wolność drga w ciemnościach za horyzontem, konieczna i pewna jak świt. W złej godzinie doświadczeń poecie przypada rola strażnika na wieży, ptaka z najwyższej gałęzi, głosiciela „jasności Apokalipsy, która rozpali czarność milczenia".

Okres grozy i przemocy, który wolę życia i nadzieję podniecił i nasilił tak, że stały się jakimś kategorycznym imperatywem, w ten sam sposób zwielokrotnia i rozjarza uczucie łączące najsilniej człowieka ze światem — miłość. W latach wojennych powstają najpiękniejsze wiersze miłosne Aragona — cykl „Oczy Elzy", poświęcony Elzie Triolet. Wśród płonących miast, w marszach odwrotów, w panice, ciemnościach i upadku miłość staje się ratunkiem przed unicestwieniem ostatecznym. W niej skupia się nagle wszystko: wspomnienia, analogie, symbole, treść doświadczeń, ojczyzna, przyjaźni ludzkie, obowiązek. Przybiera ona charakter fatalności jak śmierć — walczy ze śmiercią jako funkcja pamięci przenosząc w obręb świadomości i nerwów człowieka cały świat i tym światem broniąc go przed zagładą. „Bluszcz ramion twoich ze światem mię wiąże — nie mogę umrzeć, kto umiera — zapomina". („Oczy Elzy", str. 40).

Podobne ujęcie miłości wyrosło w sposób konsekwentny na podłożu oryginalnej jego koncepcji miłości trubadurskiej. Jak rycerze-śpiewacy z w. XII widzi Aragon piękną rolę poety w głoszeniu chwały kobiety kochanej nie anonimowo, ale otwarcie i wobec całego świata. Poezja miłosna Aragona stanowi wśród jego dzieła całość odrębną, wielostrunną i pełną. Istnieje szczególna harmonia między teoretycznym założeniem, programem jakiegoś *art galant*, pełnego powagi i wkraczającego w mistykę, i patetycznym liryzmem tych erotyków, aktów strzelistych i antyfon. Teoria głosi: miłość osiąga wymiary poza czasem i przestrzenią, znaczenie jej opiera się na tym, że jest niejako rewanżem człowieka na losie, wobec którego staje on bezbronny. Człowiek ginie, ale ogień i blask uczucia przeżywa go, jest elementem nieśmiertelności, jednocześnie czarem legendy i prawdą. Aragon tworzy jakąś mitologię miłosną; wprowadza Elzę między gwiazdy i siostry w wieczności: Berenikę, Helenę, Julię, Elwirę, nasycając swój mit o niej żarem kosmicznego romantyzmu.

I szloch twojej piersi
Spycha w nieba przepaście beznadziejne koła.

(„Oczy Elzy", str. 99)

Znaczenie miłości nie ogranicza się jedynie do roli w życiu indywidualnym. Jest ona, wraz ze wszystkimi manifestacjami wielkości i piękna w człowieku, własnością powszechną, pokarmem duchowym, jak wszelkie mity. Aragon przełamuje śmiało prawo powolnej krystalizacji legendy, przenosząc swą miłość z rzeczywistości aktualnej w apoteozę podsłoneczną, oddając ją współczesnym i przyszłości jako swój ludzki wkład w zbiorowe życie z rzeczy naj-

czystszej i najcenniejszej. Konstelacja „Włosy Elzy" rzucona przez niego między inne gwiazdy ma świecić w nocy Europy gorącym blaskiem nadziei.

W młodego Herkulanum złowrogich niebiosach
Złote runo goreje jak rzepaku łany.
Pierwszy je opowiadam i miano mu niosę.
Astronomom nieznany
Gwiazdozbiór twój „Elzy włosy".

(„Oczy Elzy", str. 101)

Koncepcja miłości jest u Aragona monumentalna i tragiczna. Jak ból jest nieodłącznym warunkiem rozbudzonej wysokiej świadomości życia, tak miłość zawiera w sobie rdzeń cierpienia. W klęsce jest „wielkość, legenda i nieśmiertelność". Credo to wypowiada, między innymi, jeden z najpiękniejszych jego wierszy, tak bardzo „aragoński" w muzycznej kompozycji tematu, w liryzmie opadającym chromatycznymi kadencjami, że nie można go nie zacytować w całości.

Cóż na własność zdobywa człowiek. Ni swą klęskę
Ni potęgę ni serce. A gdy chce otwierać
Ramiona — to kształt krzyża cień jego przybiera,
Kiedy szczęście chce tulić, to dławi je nieraz.
Życie jego — rozdarcie przedziwne i ciężkie
Nie masz miłości szczęśliwej.

Życie jego podobne wojsku bez oręży,
Sposobionemu do innych przeznaczeń.
Po cóż mu wstawać do świtu. W rozpaczy
Wieczór i tak je bezbronnym zobaczy.
Kto rzekł „nie życie", niech łzy przezwyciężyły
Nie masz miłości szczęśliwej.

Piękna miłości, czuła miłości, rozdarta rano,
Noszę cię w sobie na kształt trafionej ptaszyny.
Oni nie wiedzą, patrzą gdy przechodzimy
I powtarzają przeze mnie splecione rymy,
Które dla oczu twych, miła, wnet żyć przestaną
Nie masz miłości szczęśliwej.

Teraz życia się uczyć — zbyt późne zamiary.
Nocą łzy nasze płyną nieprzerwanie.
Chwila ekstazy płaci się płakaniem,
Wiele trza bólu zanim pieśń powstanie
I łkań — na jedną melodię gitary
Nie masz miłości szczęśliwej.

Nie masz miłości która męką nie jest,
Nie masz miłości żeby nie dławiła,
Nie masz miłości żeby nie gubiła,
Ojczyznę kocham czyli ciebie miła
Nie masz kochania, które łez nie leje.
Nie masz kochania by szczęsne było,
Ale to nasza własna jest miłość.

Że ten smutny wiersz nie zostawia wrażenia smutku, staje się to dlatego, że wyczuwamy w nim mocny pion moralności heroicznej; tak mówić może człowiek silny, który opiera się na ambicji — ze wszystkich ambicyj najczystszej — usprawiedliwienia własnej wartości miarą zapłaconej ceny.

Jest to zresztą tajemnicą najlepszych utworów Aragona, że mimo tematów dramatycznych, mimo uczuć rozdzierających — zostawiają pamięć doskonałego spokoju i radości artystycznej. Gniew, gorycz, rozpacz tracą swój ciężar właściwy. Z ich mroku wyrasta hymn do miłości, czy ekstatyczne pragnienia lub zapowiedź wyzwolenia, męski mocny ton pochwały heroizmu, lub żołnierski hołd dla poległych. Ta zasadnicza, niezłomna żywotność pozwala odczuć poezję Aragona nie jako kronikę zdarzeń okropnych i wstrząsających, lecz jako dokument wojującego człowieczeństwa.

Byłaby więc to z jednej strony sprawa pewnej postawy duchowej. Poza tym jednak Aragon jest artystą tak bardzo świadomym swych celów i ceniącym kunszt, że nie można przy nim zapomnieć o stronie formalnej sprawiającej często rozkosz po prostu jak dobra muzyka, niezależnie od znaczenia słów. Autor „Traktatu o stylu" dużo miejsca poświęca teoretycznym rozważaniom nad tajemnicą rzemiosła. Podejmując i w tym wypadku swoją nitkę Ariadny — ideę ciągłości — zakłada, że poezja jest w ogóle wielką całością i że tylko przez nawiązanie do całości można dojść do rezultatów pozytywnych. Korzysta więc ze zdobyczy trubadurów, Ronsarda, Lamartine'a czy innych, zupełnie świadomie robiąc wycieczki styloznawcze w taką czy inną epokę.

Aragon uprawia wszelkie rodzaje literackie: powieść, essay, dziennikarstwo — pisze prozą, wierszem wolnym, stroficznym, używa asonansów, rymów klasycznych, przeplatanych, przenoszonych — pasjonuje go zwłaszcza zagadnienie rymu. Kunszt jest dla niego nie tylko źródłem radości twórczej, lecz czymś na kształt stwierdzenia przynależności narodowej. Forma bowiem — twierdzi — wyrażać ma charakter umysłowości francuskiej, jej skłonności i upodobania, tak jak wino smakiem i zapachem zdradza swoje pochodzenie. Autor „Brocéliande" rozporządza dużą rozpiętością tonu i stylu; jest on — znowu trzeba to powtórzyć — muzykalny. Tworzy groteskę pląsającą, lekką, kapryśną, szorstki poemat o modernistycznej instrumentacji, piosenkę o giętkim refrenie, wiersze śpiewające, wiersze taneczne, wiersze lotne. Często udaje mu się osiągnąć frazy przedziwnej piękności przez zestrojenie dźwięków czy misterne poplątanie rymów. Jednak w tym kulcie formy kryje się niebezpieczeństwo: niekiedy bowiem mistrza porywa sport — pogoń za słowem. Wtedy powstają sztuczne

brzęki, migotania szklane, kalambury niesmaczne i barokowe, jak w owym dziwotworze:

Je tresserai mes vers de verre et de verveine
Je tisserai ma rime au métier de la fée
Et trouvère du vent je verserai la vaine
Avoine verte de mes veines
Pour recolter la strophe et t'offrir ce trophée

(„Oczy Elzy", str. 99)

Aragon jest artystą porywającym wtedy, gdy osiąga równowagę między napięciem treści a dionizyjskim charakterem formy. Tak się dzieje w wierszach z cyklu „Nocy" i w popularnych „Bzach i różach". W tym utworze motywy tragiczne — klęska, wieść o wzięciu Paryża, odwrót łączą się w jakimś półprzytomnym omroczeniu z urokiem wiosny. Następuje transpozycja wszystkiego, co poeta zaznał i dojrzał: zdarzeń, ludzi, kwiatów, krwi — na składniki chemicznie czystego piękna. To nie opowieść, nie relacja, a sama nieokreślona, nieuchwytna istota wrażenia, oddana z przejmującą zmysłową sugestią. Zachodzi tu przewartościowanie walorów dające sensacje niezwykłe i ostre, jak owo odbicie w różach barwy dalekiego pożaru.

Przycichło Nieprzyjaciel w ciemność się zanurzył
Powiedziano nam wtedy że Paryż oddany
Nie zapomnę was nigdy bzy kwitnące róże
Ni naszej podwójnej miłości pogrzebanej

Bukiety pierwszych dni flandryjskich bzów dorodnych
Śmierć rozwodziła ruż na twarzach słodkich cieni
I wy odwrotu kwiaty pąki róż łagodnych
Jak pożar oddalony róż Andegawenii.

(„Bzy i róże", tłum. Adam Ważyk)

Nie ma znaczenia, jaką formułą określi się taką technikę. Osiągnięcia tego rodzaju należą do typu twórczości, która stoi poza wszelką szkołą, a powstaje w sposób naturalny, organiczny i konieczny, jak kryształ. Artysta, który potrafi wydobyć z siebie podobne wiersze jest po prostu poetą, kolegą Orfeusza.

KOMEDIANT

(Tragikomedia z życia J. B. Molière'a)

OSOBY:

MAGDALENA BEJART, *kochanka Molière'a*
ARMANDA BEJART, *żona Molière'a*
GENOWEFA BEJART, *siostra Magdaleny*
JAN POQUELIN MOLIÈRE, *komediopisarz*
JÓZEF BEJART, *brat Magdaleny*
JAN PINEL, *pedagog Molière'a*
aktorzy
LA CHAPELLE, *przyjaciel Molière'a*
KSIĄŻĘ D'ANJOU

Rzecz dzieje się w Paryżu w XVII w.

AKT II.

Odsłona pierwsza

(pokój w domu J. P. Molière'a w Paryżu)

MAGDALENA BEJART: Armando, serce moje, podaj mi prędko proszki doktora Pillona. Pośpiesz się, nie widzisz, że mnie lada moment ten globus zadusi!

ARMANDA BEJART: Cóż cię znowu tak zdenerwowało? Nie zaczynaj tylko z tym swoim globusem przy Janie. Nic go tak nie denerwuje jak twoje spazmy.

MAGDALENA BEJART: Tak, bo wie, że on jest ich przyczyną. Wyobraź sobie, ten łajdak znowu goni za du Parc. Już wolałam te arystokratyczne klempy niż taki skandal we własnym teatrze.

ARMANDA BEJART: Ech, wystarczyłoby mi pięć minut, żeby go sobie wokół palca obwinąć, żeby precz wygnał tę du Parc.

MAGDALENA BEJART: Dziecko moje, musisz to zrobić.

ARMANDA BEJART: Jeślim dotąd nie zrobiła tego, to tylko przez wzgląd na ciebie.

MAGDALENA BEJART: Ach, a więc teraz przez wzgląd na nas obie musisz to uczynić. Wiesz, że mimo lat wspólnego pożycia nie udało mi się złapać go na małżeństwo.

ARMANDA BEJART: Może w ł a ś n i e przez te lata pożycia.

MAGDALENA BEJART: Nie bądź złośliwa, mniejsza o to. Teraz jednak przyszła taka chwila, że utrzymuję go przy sobie tylko groźbą spazmów i samobójstwa, ale czy to można tak dłużej? Nie zależy mi na nim ale na teatrze. Jak jest to jest, ale przynajmniej mamy własny teatr. Jan nie daje ci grać, że jesteś za młoda. Ja już wolę dobrą kolację niż wieczór na scenie, więc du Parc chapie wszystkie role.

ARMANDA BEJART: Ach, nareszcie, nareszcie zmądrzałaś! Jak to pięknie z twojej strony, że nie będę musiała czekać dłużej, że teraz przyjdzie kolej na mnie.

MAGDALENA BEJART: Czy tylko potrafisz poradzić sobie z Janem i du Parc?

ARMANDA BEJART: Możesz spać spokojnie, zostaw to mnie.

(do pokoju wpadają Józef i Genowefa Bejartowie oraz Pinel)

JÓZEF BEJART: Słuchajcie!... słuchajcie!...

MAGDALENA BEJART: Cóżeś tam znowu wymyślił?

JÓZEF BEJART: Ty Magdaleno na pewno nie pomyślałaś o tym, że dziś mija piętnaście lat, jak Jan przystał do nas i założył teatr.

GENOWEFA: I my postanowiliśmy zgotować mu niespodziankę.

MAGDALENA BEJART: Ale gdzież, to niemożliwe, już piętnaście lat? Stanowczo mylicie się.

JÓZEF BEJART: A więc będziemy liczyć na palcach. Zdejm trzewiki, bo palców u rąk ci nie starczy. *(chce ściągnąć jej trzewik)*

MAGDALENA BEJART *(broniąc się):* Boże, jak te lata lecą.

JÓZEF BEJART: Z tej okazji musi nam Jan postawić wina.

ARMANDA BEJART: Że też ty nigdy o tym winie nie zapomnisz.

JÓZEF BEJART: Armando, serce moje, tylko bez wymówek. Własnymi piersiami cię wykarmiłem. *(wesołość)*

PINEL: Przywołuję was do rzeczy.

GENOWEFA: Tak, zróbmy małą próbę, zanim Jan nadejdzie.

ARMANDA BEJART: Próbę? Czego?

PINEL: Komedii *dell'arte* z piętnastu lat życia imć pana Molière'a.

MAGDALENA BEJART: Cóż wam znowu do głowy wpadło? Mało macie teatru codzień, że go jeszcze do domu wprowadzacie?

PINEL: Jestem pewien, że to Jana zajmie.

ARMANDA BEJART: Tak, tak... Tylko cóż my właściwie będziemy grać?

MAGDALENA BEJART: No, jeśliście zyskali sobie i Armandę, róbcie co chcecie.

PINEL: Proponuję najpierw scenę, w której ty, Józefie, zagrasz młodego, nierozsądnego Molière'a, jak zrzeka się stanowiska królewskiego tapicera — i prosi ojca o wypłacenie schedy po matce.

JÓZEF BEJART: Zdajcie się na mnie, zagram to lepiej, niż to zrobił on w rzeczywistości; przecież całe życie proszę tylko o pieniądze!

PINEL: A potem scena, w której znów ty, Józefie, odegrasz Jana zamkniętego za długi w Châtelet. Wtedy wkraczam ja, jako ojciec-pedant, udzielam ci surowej nagany, ale w końcu wybulam pieniądze za długi.

JÓZEF BEJART: Byczo! Odrobisz tego starego sknerę tak, że lepiej nie można.

PINEL: Później proponuję...

ARMANDA BEJART: Nie zapominajcie o nas.

PINEL: Właśnie, właśnie, potem wystąpi Magdalena i Armanda. Magdalena nie będzie potrzebowała grać, będzie naturalna, zrobi scenę zazdrości Armandzie, która odegra du Parc.

JÓZEF BEJART: Tak, wielką scenę ze spazmami!

MAGDALENA BEJART: Dobrze, pod warunkiem, że Armanda zohydzi tę du Parc.

GENOWEFA *(która wyglądała przez okno):* Jezus Maria! Przed nasz dom zajechała ośmiokonna książęca karoca.

(wszyscy biegną do okna)

MAGDALENA BEJART: To chyba pomyłka, to nie do nas.

JÓZEF: Przypuszczam, że chyba nie do nas.

ARMANDA BEJART: To książę d'Anjou, brat królewski. Był u nas na wczorajszym przedstawieniu.

GENOWEFA: Do nas idzie!

MAGDALENA BEJART: Słabo mi... zemdleję... *(wszyscy wybuchają śmiechem. Magdalena ze złością)* Ależ zrozumcie, że mi naprawdę słabo... *(stukanie laską do drzwi, Józef podbiega i otwiera je na oścież, do pokoju wchodzi brat królewski książę d'Anjou, zatrzymuje się na progu, wszyscy pochyleni w ukłonie nie śmieją podnieść głów)*

KSIĄŻĘ D'ANJOU *(bierze pod brodę Genowefę, później Magdalenę, wreszcie Armandę):* No... szelmuszki, pokażcie buzie... *(Armandę głaska po policzku. Wpada Molière)*

J. P. MOLIÈRE *(kłaniając się):* Wasza królewska wysokość raczyła...

KSIĄŻĘ D'ANJOU: Tak, raczyłem przyjść, aby wam powiedzieć, że wczorajszy wasz występ bardzo mi się podobał. Zaopiekuję się wami. Mój skarbnik będzie każdemu z waszych ludzi wypłacał trzysta funtów rocznej pensji. Opowiadałem o was mej matce, miłościwie nam panującej regentce; okazała wam swą łaskę i zaszczyt stanięcia przed jej majestatem. Jestem też pewien, że spodobacie się mojemu bratu Ludwikowi, przepada za farsą. Poślę po was jutro mój powóz. A teraz adieu.

(wszyscy kłaniają się znów nisko, Molière odprowadza księcia do drzwi i tu książę żegnając ręką panie, mówi do niego)

Nie potrzebuję wam chyba mówić, że król lubi młode twarze i przydałoby się zmienić Arsinoe.

wychodzi, Molière stoi chwilę patrząc na drzwi, którymi wyszedł książę, potem odwraca się i patrzy poważnie na Bejartów)

JÓZEF BEJART *(skacząc w górę):* Hurra! Hurra!

ARMANDA BEJART *(unosząc suknię i podrygując):* Dobra nasza... Dobra nasza...

J. P. MOLIÈRE *(zgorszony):* Armando! Józefie, proszę was wyjdźcie, wyjdźcie zaraz, gracie mi na nerwach.

Armanda wychodzi ze zwieszoną głową, Józef pokazując na czole, że J. P. Molière ma źle w głowie)

GENOWEFA: Jesteś zbyt surowy dla nich, Janie. Dlaczego nie cieszysz się z nami?

J. P. MOLIÈRE: Jeśli ci się to nie podoba, możesz iść za nimi.

(Genowefa i Pinel wychodzą)

MAGDALENA BEJART: Naprawdę, że i ja cię nie rozumiem, dlaczegóż się nie cieszysz?

J. P. MOLIÈRE *(ściskając skronie):* Ależ cieszę się, cieszę... i dlatego mógłbym albo krzyczeć albo milczeć, wybrałem mniej śmieszne. Muszę nad tym co mnie spotyka pomyśleć w spokoju. Ach, Madelon, Madelon... czy ty rozumiesz co to dla mnie znaczy...? Z początku, gdym przystawał do was, wierzyłem, że taka chwila nadejdzie. Wyznaczyłem na jej przyjście lat dziesięć, choć pewny byłem, że wystarczy połowa z tego. Dziesięć lat zbiegło jak z bicza strzelił i zamiast sławy i dostatku przyszło mi znosić protekcjonalne tony i fochy panów de Pourceaugnac i hrabin d'Escarbagnes. Zaciskałem pięści, gryzłem wargi, dusiłem się... Znowu lata zaczęły pędzić naprzód a z każdym nowym rokiem, który wy witaliście kielichami wina, ja piłem żółć, piłem wino słone od łez, i pomału, pomału uczyłem się rozumieć, że chwila, którą sobie wymarzyłem, nie przyjdzie wcale. Ale odpędzane w dzień przychodziły w nocy, dręczyły mnie, senne majaki, że gram przed całym dworem, przed królem, z tobą, z Genowefą, z Pinelem, ze wszystkimi. Budziłem się i tak trudno było odnaleźć siebie prawdziwego na barłogu w zajeździe. Nie mówiłem ci nic, ale widziałem jak ty, jak wy wszyscy pomału przyzwyczailiście się, jak zdołaliście pogodzić się z losem, tylko ja jeden nie pogodziłem się, cierpiałem...

MAGDALENA BEJART: Cierpieliśmy wszyscy, nie ty jeden. Ubranie mego brata i Pinela było i jest znacznie gorsze od twojego.

J. P. MOLIÈRE: Ależ tu nie chodzi mi o takie cierpienia, Madelon, choć i to także, choć i to...

MAGDALENA BEJART: A o moich nie pomyślałeś, nie zastanowiłeś się, co dla mnie znaczy każdy upływający rok życia...

J. P. MOLIÈRE: Byłaś heroiną naszego teatru, byłaś tym czym chciałaś być...

MAGDALENA BEJART: Heroiną ale prowincji! Tych wszystkich miasteczek, które zjadły lata mojej urody i teraz już niedługo zostanie mi tylko starość.

J. P. MOLIÈRE: Przyznaję, że nie pomyślałem o tym. Sądziłem, że jesteś szczęśliwa. *(opada zgaszony, zmęczony na krzesło. Chwilę trwa milczenie)*

MAGDALENA BEJART: Cóżeś się znowu tak zamyślił...?

J. P. MOLIÈRE: Ach, nic... nic...

MAGDALENA BEJART: Jeśli mówisz n i c — wiem, że cię znowu coś gryzie.

J. P. MOLIÈRE *(z udanym ożywieniem):* Ale skądże znowu.

MAGDALENA BEJART: Zamiast odwlekać mów od razu, przecież i tak prędzej czy później będę wszystko wiedziała.

J. P. MOLIÈRE: A więc, nie wiem czyś słyszała, co książę mówił na odchodnym.

MAGDALENA BEJART: Że król lubi młode twarze i przydałoby się zmienić Arsinoe?

(Molière w odpowiedzi opuszcza tylko głowę)

MAGDALENA BEJART: To zmienimy, głuptasku...

J. P. MOLIÈRE *(ożywiony):* Ale kogóż ja na twoje miejsce wsadzę? Chyba pannę du Parc.

MAGDALENA BEJART: Co? Tę lafiryndę? Tę ladacznicę, której pozbył się nawet stary Corneille? No, naturalnie, kogóż innego by imć pan wsadził jak nie swoją kochankę!

J. P. MOLIÈRE: Magdaleno...

MAGDALENA BEJART: Ale ja się tak obrażać bezkarnie nie dam! Jeszcze dziś odejdę!

J. P. MOLIÈRE: Magdaleno...

MAGDALENA BEJART: Odejdzie ze mną Genowefa, Józef, nawet Pinel, gdy się dowie, co mnie spotyka za całe wierne oddanie, za tyle lat...

J. P. MOLIÈRE: Magdaleno... czy my się nigdy nie zrozumiemy? Przysięgam ci, że nie chciałem cię dotknąć.

MAGDALENA BEJART: Nie chciałeś, ale moją rolę — i to wtedy, gdy ziszcza się sen całego mojego życia, grać na dworze, w Paryżu, przed królem — chcesz oddać tej du Parc, której nienawidzę!

J. P. MOLIÈRE: Przecież wiesz, dlaczego. Tak prędko nie znajdę innej aktorki młodej, ładnej, uzdolnionej.

MAGDALENA BEJART: Więc uważasz, że ta du Parc jest młoda? Przecież ona jest w moim wieku.

J. P. MOLIÈRE: Widziałem jej metrykę, ma lat dwadzieścia osiem.

MAGDALENA BEJART: Mogę przysięgnąć, że najmniej dziesięć odjęła sobie. Ładna? Są gusta i guściki, ciebie posądzałam o lepszy.

J. P. MOLIÈRE: Tego przynajmniej nie odmówisz jej, że ma talent.

MAGDALENA BEJART: Talent? Nigdy! To nic innego jak tylko zdolna aktorka. Powtarza jak małpa, czego ją ty nauczysz. Gdy tymczasem tu, pod twoim bokiem jest talent, boży talent, ale ty go naturalnie nie widzisz.

J. P. MOLIÈRE *(zdziwiony):* Kto?

MAGDALENA BEJART: Armanda! I tak biedne dziecko kocha się w tobie...

J. P. MOLIÈRE: Armanda mnie kocha?

MAGDALENA BEJART: Trzeba być ślepym, żeby tego nie widzieć.

J. P. MOLIÈRE: Armanda... Armanda... kochane dziecko.

MAGDALENA BEJART: Dziecko? Już dawno przestała być dzieckiem. Jest najpiękniejszą dziewczyną, jaką widziałam w ciągu ostatnich pięciu lat.

J. P. MOLIÈRE: I ty chciałabyś mi... ją... dać?

MAGDALENA BEJART: Janie, wiem, że będziesz dla niej dobry... Naturalnie pouczona moim smutnym doświadczeniem nie oddam ci jej bez małżeństwa. Moja córka musi mieć pozycję w życiu, musi mieć to życie prostsze, łatwiejsze...

J. P. MOLIÈRE: Zgoda, gdzie jest Armanda? Muszę ją widzieć, spojrzeć jej w oczy, wyczytać, że to wszystko jest prawdą. *(chce wybiec z pokoju)*

MAGDALENA BEJART *(powstrzymując go):* A jak będzie z tym przedstawieniem?

J. P. MOLIÈRE: Armanda i tak jeszcze nie mogłaby tej roli zagrać. Muszę ją dopiero nauczyć, zobaczysz, co ja z niej zrobię. Będzie sławna, jak żadna przed nią aktorka świata...

MAGDALENA BEJART: Wystawiasz przed królem „Nikomeda"?

J. P. MOLIÈRE: Tak.

MAGDALENA BEJART: Więc do tego czasu ja będę Arsinoe, nie du Parc, jej wystarczą te role, które dotąd zagarnęła.

(Molière milczy, Magdalena rzucając mu się na szyję, pieszczotliwie)

MAGDALENA BEJART: No, kochany, powiedz, że dobrze. Tylko raz, ten jeden raz daj mi zagrać przed królem, przecież to będzie nagroda za całe moje życie z tobą... prawda, że zgoda?

J. P. MOLIÈRE *(uwalniając się z jej objęć):* No, zgoda, tylko powiedz mi, gdzie ja znajdę teraz Armandę?

MAGDALENA *(wybiegając uradowana):* Już ja ci ją tu przyślę...

Odsłona druga

(Ten sam pokój co w poprzedniej scenie tylko lepiej umeblowany. Armanda siedzi na niskim taboreciku, J. P. Molière stojąc za taboretem pochylony nad Armandą całuje ją. Trwa ten pocałunek dość długo)

ARMANDA *(ze śmiechem, odpychając jego głowę rękami):* Dość, dość... bo tchu mi brak.

J. P. MOLIÈRE: Szkoda, że to nie mnie brak oddechu, chciałbym umrzeć z ustami na twoich ustach.

ARMANDA: Fe, że też ty zawsze musisz z czymś takim wyjechać, że człowiekowi robi się zimno...

J. P. MOLIÈRE: Przebacz, najdroższa. *(całuje jej ręce)* Jestem czasami brutalny, ale gdybyś czuła to, co na sam twój widok dzieje się ze mną, nie brałabyś mi tego za złe. Na przykład przychodzisz tam, gdzie ja jestem i gdy tylko spostrzegą cię moje oczy, łagodnieją, rozświetlają się, bo wraz z tobą

wchodzi jakaś jasność i w tymże momencie gdzieś z trzewi podnosi się we mnie płomień, czuję, jak podchodzi mi coraz wyżej, aż do gardła i wtedy ręce wyciągają się po ciebie, a usta nie mogą pozostać nieme, żeby ci nie powiedzieć, co myślę i co czuję — i żeby nie zachłysnąć się twoim pocałunkiem, *siada na ziemi u jej stóp i kładzie głowę na jej kolanach)* i wtedy...

ARMANDA *(żartobliwie):* I co wtedy?

J. P. MOLIÈRE *(rozmarzony, z zamkniętymi oczyma):* I wtedy jestem taki... szczęśliwy... Nawet imię twoje, Armanda, ma coś z łacińskiego *amo* i dlatego nazywam cię Amanda.

ARMANDA *(śmiejąc się):* Wstydź się, jesteśmy już starym małżeństwem...

J. P. MOLIÈRE: Chciałaś powiedzieć, że jestem stary i powinienem się wstydzić, ale ja nie mogę wstydzić się mojej miłości, nie potrafię, nie chcę!

ARMANDA: Nie, nie to miałam na myśli, ale naprawdę jesteśmy już oboje starym małżeństwem, przecież to już trzy lata, dałam ci już drugie dziecko...

J. P. MOLIÈRE: Trzy? Nie liczę tego i kocham cię zawsze jednako, jak od tej pierwszej nocy...

ARMANDA: To prawda, ale kiedy ty mi pozwolisz wreszcie grać?

J. P. MOLIÈRE: Już, już, Amando. Jeśli, mimo twych próśb i nawet zżymań się zwlekałem, to nie dlatego, żebym nie chciał grać z tobą. Cóż to będzie dla mnie za szczęście mieć cię i tam przy sobie, tobie mówić słowa miłości, jak mówię teraz, i w tobie jednej mieć sto innych.

ARMANDA: Janie, chwyciłam cię teraz na tym, że już ci się trochę znudziłam. Chcesz mieć inne.

J. P. MOLIÈRE: Inne, ale które będą tobą i które będą takie jak chcę ja. Będą troszeczkę dla mnie łaskawsze, czulsze, zalotniejsze, słodsze...

ARMANDA: Niewdzięczniku!...

J. P. MOLIÈRE *(całując ją po rękach):* No, nie, nie... zobaczysz, że będę kochał cię coraz więcej, zawsze od nowa... Jeśli zwlekałem, to tylko dlatego, że chciałem Paryżowi, królowi, wszystkim, pokazać coś, czego jeszcze nie widzieli. Co zdobędzie ich serca jak zdobyło moje. Amando, nie było przed tobą aktorki lepszej i to jest moją zasługą, dumny z tego jestem.

ARMANDA: No, ale kiedyż wreszcie zagram?

J. P. MOLIÈRE: Za kilkanaście dni, przed dworem. Z myślą o tobie napisałem coś nowego, w czym zabłyśniesz.

(do pokoju wpada Pinel)

PINEL: Wracam z Wersalu.

J. P. MOLIÈRE *(gwałtownie):* Z czym przychodzisz?

ARMANDA: Chwileczkę, Janie, co to za sztuka?

J. P. MOLIÈRE: „Rozkosze zaczarowanej wyspy".

ARMANDA *(klaszcząc w dłonie):* To z pewnością będzie coś pięknego, daj mi ją.

(J. P. Molière szuka w szufladzie stolika, wyciąga rękopis, daje go Armandzie, ta wybiega z pokoju nucąc)

J. P. MOLIÈRE *(do Pinela):* No?...

(do pokoju wpada Magdalena)

MAGDALENA BEJART: Powiedziała mi Armanda, żeś wrócił, no co? Cofnęli zakaz?

PINEL: Nie, i nie może być gorzej. Sama Maria Teresa i królowa matka są dotknięte w swej pobożności tym Tartuffem.

MAGDALENA BEJART: Słabo mi... *(opada na kanapkę)*

J. P. MOLIÈRE: W pobożności? Chyba w dewocji!

MAGDALENA BEJART *(widząc, że jej nikt nie ratuje, zrywa się gwałtownie, do Molière'a):* Wiedziałam, że do tego dojdzie wcześniej czy później, bo ty musisz wszystkich zaczepiać. Co ci winny te piękne, wykwintne damy? Chyba tylko to, że nie odpowiadały na twoje amory. Albo ci wielcy panowie, choćby ten markiz, któregoś wydrwił tak w „Natrętach".

J. P. MOLIÈRE: Magdaleno, milcz, milcz wreszcie, zamiast mówić same głupstwa. Czy przyjrzawszy się, a miałaś do tego dobrą sposobność na prowincji, tym paniom, tym wykwintnisiom, czy nie brał cię śmiech na widok ich fumów, którymi pokrywają bezdenną głupotę? Czy ciebie nigdy nie gniewało pyszałkostwo tych nierobów paniczych, złotych książątek, którzy myślą, że im wszystko wolno, bo są dobrze urodzeni. Może ciebie rzeczywiście to i nie śmieszyło i nie bolało, nie widziałaś tego olśniona blaskiem tytułu, ale nie mogę zamknąć oczu i uszu, ja nie zniosę policzków, których oni nie szczędzą ludziom zwykłym, którzy nie mieli szczęścia urodzić się w łożu o książęcej koronie. Musi znaleźć się ktoś, co im będzie śmiał powiedzieć: panowie, źle się bawicie!

MAGDALENA BEJART: Ależ od tego jest król, nie taki komediant jak ty.

J. P. MOLIÈRE *(z goryczą):* A może, Magdaleno, właśnie taki komediant jak ja powinien ich wyśmiać, wyśmiać do tyla, żeby nie pozostało już nic z ich blichtru oślepiającego krótkowzrocznych.

PINEL: Arcybiskup Paryża już wymógł na królu zakaz grania „Świętoszka".

J. P. MOLIÈRE: Od razu, od tej chwili, gdym grał pierwszy raz Tartuffa, spodziewałem się tego, ale i ja nie próżnowałem, zdobyłem aprobatę legata papieskiego, a dziś przyszło mi zaproszenie grania Tartuffa na salonach księcia d'Anjou.

PINEL: Radzę ci jednak zastanowić się poważnie, Magdalena ma dużo słuszności, kiedy cię ostrzega, że narażając się tym wielkim panom, narażasz siebie samego na to, że cię zetrą, że pozbawią cię wszystkiego, i możności grania i kto wie czy i nie wolności.

J. P. MOLIÈRE: Czyż, jeśli nie wolno mi mówić tego co chcę, to jestem wolny? Dobrze, niech zginę, ale z tym przekonaniem, że pogryzłem rękę, która mnie biła, nie całowałem jej jak człowiek podły, którego kopią a on się łasi. Nie podoba się klerowi, żem wydrwił obłudę. Dobiorę się do niego głębiej, może, gdy otworzę oczy na ateizm, zobaczy, że walczę wraz z nim o dobro kościoła, a jeśli nie, to biada mu, zobaczy cie to w moim „Don Juanie".

MAGDALENA BEJART *(klękając przed nim):* Janie, zaniechaj tego wszystkiego, przecież chyba potrafisz pisać jakieś wesołe sztuczki, takie jak pisałeś

z początku, nikt się na nas po nich nie obrażał a śmiali się wszyscy. Każdemu się podobały. Błagam cię, pomyśl raz przynajmniej nie o sobie ale o nas wszystkich, co z nami się stanie, jeśli zabronią nam w ogóle grać?

J. P. MOLIÈRE *(odsuwając się od niej):* Magdaleno, dotąd zawsze, gdy chodziło o moją przyjemność, wygodę czy interesy, ustępowałem ci, ale teraz chodzi o co innego, o moją godność, nie o godność nawet, o to, co jest mi najdroższe, o moją — wolność.

MAGDALENA BEJART: A więc przedkładasz wolność nawet nad miłość? Biedna Armanda.

(J. P. Molière milczy z pochyloną głową, z zaciśniętymi wargami)

PINEL: A, dobrze, żeś mi przypomniała Armandę, bo z tego wszystkiego na śmierć o tym zapomniałem.

J. P. MOLIÈRE *(z nagłym ożywieniem):* O czym?

PINEL: O tym, że niejaki pan Monfleury wręczył dziś królowi placet, żeś poślubił własną córkę.

(J. P. Molière w pierwszej chwili wybucha gwałtownym śmiechem, ale przerywa go raptownie. Nie mogąc mówić, wskazuje ręką Pinelowi, żeby wyszedł, z wysiłkiem dochodzi do krzesła i opada na nie)

MAGDALENA BEJART *(przypadając do niego):* Co tobie?

J. P. MOLIÈRE *(obłędnie):* Magdaleno... Mag... da... leno... czyim właściwie dzieckiem jest Armanda?

MAGDALENA BEJART: Mówiłam ci przecież, że de Modene'a.

J. P. MOLIÈRE: Ale gdy miała przyjść na świat, mówiłaś mi, że to moje dziecko! *(Magdalena milczy)*

J. P. MOLIÈRE: Na rany Chrystusa, mów kobieto prawdę!

MAGDALENA BEJART: Głupi jesteś, no przecież musiałam ci tak powiedzieć, żebyś nie odszedł ode mnie.

J. P. MOLIÈRE: Ale czy teraz mówisz prawdę?

MAGDALENA BEJART: No pewnie, dlaczegóż potem nie mieliśmy potomstwa? Gdyby nie to, że masz dzieci z Armandą, przypuszczałabym, że jesteś bezpłodnym.

(gdy Molière milczy z ukrytą w dłoniach głową)

Przysięgam ci, że to dziecko de Modene'a, zresztą, jeśli nie wierzysz mi, możesz zawołać Józefa, to on poradził mi, żeby ci z początku wmówić, że to twoje dziecko. Bałam się także twego gniewu i nie pokazałam ci dotąd, jak piękną kolię brylantową otrzymałam za to od de Modene'a w jakiś czas po rozwiązaniu... Pokazać ci?

J. P. MOLIÈRE: Idź precz! Czy nie widzisz, że ja się duszę... duszę...

(Magdalena stoi bezradna, do pokoju wpada przyjaciel Molière'a La Chapelle)

LA CHAPELLE *(podchodzi do Molière'a i wstrząsa go za ramię):* Janie, otrząśnij się. Wcale nie jest tak źle...

MAGDALENA BEJART: Cofnął król zakaz?

LA CHAPELLE: Nie, ale jest więcej niż kiedykolwiek łaskaw dla naszego Janka. Sam powiedział do mnie: Dewoci dobierają się do Molière'a, ale po-

wiedz mu, że nie tylko do niego bo i do mnie. Chcieliby i mnie zabronić kochać pannę de La Valiere. Ale my sobie damy z nimi radę. Spytaj go, kiedy będzie chrzcił swoje drugie małe, chcę mu je trzymać do chrztu.

MAGDALENA BEJART: Naprawdę tak powiedział?

LA CHAPELLE: Czyżbym inaczej ośmielił się to mówić?

J. P. MOLIÈRE *(wzruszony):* Kochany król, jakżebym chciał teraz ucałować jego rękę. A więc dobrze, mogą wszyscy być przeciwko mnie, wystarczy mi, że pan mój jest ze mnie zadowolony...

MAGDALENA BEJART: No, pewnie!...

AKT TRZECI

Odsłona pierwsza

(Scena, na której J. P. Molière wystawia swoje sztuki. W chwili podniesienia kurtyny Molière, który przez cały ciąg tej odsłony pokaszluje, przemierza scenę gwałtownym, prędkim, zdenerwowanym krokiem; wchodzi La Chapelle)

LA CHAPELLE: Cóż to przyjacielu? Znowu w nieszczególnym humorze?

J. P. MOLIÈRE: W humorze, jak tu nie wściec się, gdy wszyscy zeszli się na próbę i godziny całe czekają na Amandę, która ugania gdzieś po mieście.

LA CHAPELLE: Mówisz wszyscy, a widzę, że tylko ty jeden czekasz na nią.

J. P. MOLIÈRE: Bo tę bandę wyrzuciłem precz, do drugiego pokoju, nie mogłem znieść jak z ironicznym, albo gorzej, ze współczującym uśmieszkiem patrzyli na mnie, gdy ja co chwila myślę, że wyskoczę ze skóry z niecierpliwości lub ze zdenerwowania. — Wciąż zdaje mi się, że lektyka zatrzymuje się na ulicy przed domem i wyglądam przez okno, bo mam wrażenie, że to ona wreszcie powraca. A kazałem Geni powiedzieć, że musi wrócić na czas.

LA CHAPELLE: Dlaczegoś jej tego sam nie powiedział? Nie mówicie ze sobą?

J. P.MOLIÈRE: Ach, to nie wiesz jeszcze, że mówimy do siebie już tylko na scenie?

LA CHAPELLE: Przyznam ci się, słyszałem to i dużo więcej, lecz nie wierzę temu wszystkiemu.

J. P. MOLIÈRE: Słyszałeś? *(groźnie)* Co słyszałeś? No, mów, co słyszałeś!

LA CHAPELLE: Ależ nic takiego... Mówią, że po „Rozkoszach zaczarowanej wyspy" Armanda stała się bożyszczem złotej młodzieży.

J. P. MOLIÈRE *(zdenerwowany do najwyższego stopnia):* Nie, nie to miałeś mi powiedzieć. Nie śmiesz powiedzieć po prostu: Janie, twoja żona się puszcza —i dlatego mówisz mi jak to wszystkie bałwany mówią do niej — bóstwo — ale ja wiem, co pod tym słowem chcą powiedzieć, ale ja jestem mężczyzną i chcę, żebyś do mnie mówił po męsku.

LA CHAPELLE: Obawiam się, że z tobą w ogóle nie można w takim stanie mówić.

J. P. MOLIÈRE *(przez chwilę ściskając nerwowo głowę obiema rękami):*

Masz słuszność, ale nie bój się, jesteś teraz jedynym moim przyjacielem i tobie wolno więcej niż innym, wolno ci to, co nikomu innemu, wolno ci być ze mną szczerym...

LA CHAPELLE: Boję się, że jedno słowo o Armandzie, które ci się nie spodoba, może sprawić, że stanę się dla ciebie obcym.

J. P. MOLIÈRE: Człowieku, cóż takiego ty mi możesz powiedzieć, czego bym ja nie wiedział, nie widział, czyż myślisz, że jestem tak naiwny, że nie powiadam sobie sto razy na dzień — Amanda cię zdradza... Cóż robi całymi dniami coraz to z innym gachem na mieście? I pomyśleć, że to ja, ja sam stworzyłem sobie to piekło. Gdybym nie zrobił z niej aktorki, żaden z tych podłych ludzi nie miałby do niej dostępu, żadnego prawa, i ona nie miałaby dla nich tego uroku... Nie, pod tym względem nie mam słuszności, Amanda nie jest piękna, ale za to ma ten dziwny jakiś, tajemny urok, który sprawia, że zdobywa serce każdego, kogo zechce. Zdaje mi się, że oszaleję na wspomnienie, że kiedyś i ja miałem nad nią władzę, uczyniłem z niej kobietę i nauczyłem ją żyć też na scenie, nie być sztuczną, ileż razy powtarzałem jej: precz z mizdrzeniem! *(obłędnie)* Amanda... Amanda...

LA CHAPELLE *(serdecznie):* Janie, mój drogi, uspokój się. *(ściska go za ramię)*

J. P. MOLIÈRE: Uspokój się... ciągle tylko uspokój się, czy ty już w ogóle nie umiesz mówić nic innego? Uspokój się, przeciwnie, każ mi zrobić jakieś szaleństwo. Tak, szaleństwo, ale jakie, poddaj jakie, może ono by mnie dopiero uspokoiło. Czy ty byłbyś spokojny, gdybyś siedząc tutaj myślał o tym, że tam gdzieś, ktoś twoją żonę obnaża, podziwia nagą, pieści... Ach, w jakież piekło, w jakie piekło wstępuje stary mąż, co bierze sobie młodą żonę.

LA CHAPELLE: Ale przecież nie masz żadnej pewności, że tak jest w istocie.

J. P. MOLIÈRE: Nie, żadnej, same plotki, a wiadomo, że ludzie zawsze dużo więcej plotą niż jest prawdą. Pewności? Żadnej, prócz tej jednej — że sam jestem tego pewny! *(wybucha gorzkim śmiechem)*

LA CHAPELLE: A czy nie możesz tego wszystkiego jakoś zmienić, pomówić z Armandą...

J. P. MOLIÈRE: Miłość dwojga osób najmniej zależy od nich samych, tak to i u nas. Nic się tu zmienić nie da.

LA CHAPELLE: Więc ty się zmień.

J. P. MOLIÈRE: Zmień, dobrze mówisz, zmień, ale jak się zmienić?

LA CHAPELLE: Nie zwracaj tyle uwagi na Armandę, myśl o swym teatrze, myśl o tym, że jesteś sławą Paryża.

J. P. MOLIÈRE: Namawiasz mnie do takich strasznych rzeczy, myśleć o sobie. Odsuwam się od takich myśli zawsze ze wstrętem i ze strachem. Ileż siedzi we mnie obrzydliwości, gdybyś ty mógł wejrzeć we mnie, jak ja to czasem robię, uczułbyś także niesmak. Na przykład teraz, myślę, że gdy Amanda przyjdzie wreszcie, rzucę się na nią i pobiję do krwi, a obok tego chęć druga, gwałtowniejsza, obalę ją i zgwałcę.

LA CHAPELLE: Nie wiem, dlaczegobyś nie miał zrobić jednego i drugiego, masz do tego prawa.

J. P. MOLIÈRE: A jednak tego nie zrobię, wiesz dlaczego? Dlatego, że ta Amanda jest przebiegła, ona tu nie przyjdzie sama, zostań, zobaczysz, po obu jej bokach będą się kręcić samczyki jak zimorodki w czerwonych pludrach, będą do niej ćwierkać, że nie dopuszczą mnie do głosu. Zresztą pal ich diabli, potrafiłbym ich przegnać choćby kijami, tylem razy czynił to na scenie, że mam już w tym wprawę, ale jeśli nie czynię tak, to tylko dlatego, że kiedy ją widzę, wzruszenie odejmuje mi przytomność, a jeśli spojrzy na mnie z uśmiechem, potrafiłbym paść do jej stóp i całować je... Tak, taki jest ten Molière, któremu raz po jakiejś komedii powiedziałeś: jesteś wielki!

(drzwi się otwierają, wchodzi Armanda, za nią trzech jej wielbicieli)

ARMANDA *(do przybyłych z nią):* Ale teraz mówię już naprawdę *adieu.* Odkąd przekroczyłam ten próg, zaczyna się dla mnie obowiązek. A więc jeszcze raz — do widzenia.

(amanci wzdychają i każdy na swój przesadny sposób żegna Armandę)

J. P. MOLIÈRE *(do Pinela):* Gdyby ciebie tu nie było, na pewno by ich nie odprawiła. *(z wyrzutem w jej stronę)* Próba z dwugodzinnym opóźnieniem. *(idzie do drzwi z lewej strony, aby przywołać resztę zespołu)*

ARMANDA: Nie wołaj ich jeszcze, chcę pomówić z tobą o tej nowej komedii. *(Molière staje w połowie drogi ze schyloną głową, wyczekująco)*

LA CHAPELLE: Nie będę przeszkadzał, odchodzę.

ARMANDA: Przeciwnie, bardzo proszę, zostań imć pan. *(do Molière'a)* Nie będę w niej grała.

(J. P. Molière drgnął gwałtownie i uniósł głowę, patrząc na nią)

Uważam, że to jeden z najbardziej nieudałych twoich utworów. Przecież to ani dramat ani komedia, kto się będzie z tego śmiał?

J. P. MOLIÈRE *(poważnie, powoli):* Czy tylko dlatego nie podoba ci się „Mizantrop"?

ARMANDA *(moment milczy, potem z zaciętością):* A więc, nie tylko dlatego. To sztuka nie do grania, bo tyś Alcestem, ja Celimeną.

J. P. MOLIÈRE: Jeśli już nie chcesz grać ze mną, Alcestem może być choćby Pinel.

ARMANDA: Nie udaj, że mnie nie rozumiesz. Już raz w „Improwizacji w Wersalu" pokazałeś kulisy naszego teatru, siebie, mnie, cały personel, teraz znowu.

J. P. MOLIÈRE: I nic na tym nie straciliśmy, cóż jestem ja, albo co wy jesteście, żeby się z nas nie było można pośmiać?...

ARMANDA: Z tego, co umieściłeś w tym „Mizantropie" nawet pośmiać się nie można. Jesteś rzeczywiście żółciowym kochankiem. Mało tego, jesteś bezwstydnym. Więc uważasz, że jeszcze mało o nas gadają i dla tego sam im przedstawiasz tę swoją rzekomą niedolę małżeńską, z którą jesteś komiczny.

J. P. MOLIÈRE: I dramatyczny.

ARMANDA: Śmieszny...

J. P. MOLIÈRE: I wzniosły...

ARMANDA: Tylko śmieszny.

J. P. MOLIÈRE: A więc widzisz, będzie się z czego śmiać.

ARMANDA: Twojego uporu nigdy nie sposób przełamać. Z głupiej zazdrości skrytykowałeś zjadliwie madrygał księcia. Niedość na tym, musiałeś to wszystko, prawie słowo w słowo powtórzyć w tej dzikiej komedii pod osobą Oronta.

J. P. MOLIÈRE: Więc chodzi ci o tego księcia?

ARMANDA: Chodzi mi — o mnie — rozumiesz? Czyż to nie ja sama pytałam cię, com winna, że się komuś podobam, gdy groziłeś kijem moim adoratorom. Nie pozwalam ci czynić mi aż do znudzenia wymówek, więc wymyśliłeś sobie diabelską sposobność czynienia tego na scenie *(szuka w brulionie, w tekście swej roli i czyta)*

„O nie, pani, nie kije by się tutaj zdały,
Lecz dusza mniej wrażliwa na męskie zapały.
Wiem, że nie w twojej mocy ukryć swe powaby,
Lecz twa zalotność upór ujawnia zbyt słaby.
Słodycz, z jaką przyjmujesz każdy hołd w ofierze,
Ich nieszczęsną żarliwość podsyca w tej mierze.
Pozór nadziei jaki twe serce rozdaje,
Przykuwa do twych progów tę natrętną zgraję
I gdyby twa uprzejmość była mniej łaskawa,
Lada kto do twych uczuć nie rościłby prawa".

Nie wysiliłeś się dużo, powtórzyłeś tylko to, co po sto razy już słyszałam.

(J. P. Molière milczy).

Widzisz? Nie potrafisz nic powiedzieć na swe usprawiedliwienie. Jak ty ośmieszasz sam siebie.

LA CHAPELLE: Hm... ośmiesza... Sam siebie ośmiesza?...

ARMANDA: No, niech imć pan posłucha:

„...Ach, trzeba, abym kochał ciebie.
Och, gdybym się mógł wyrwać z tej niewoli podłej,
Jakże dziękczynne niebu zasyłałbym modły.
Tak, wcale ci nie taję, że czynię, co mogę,
By zagasić w mym sercu tę straszną pożogę,
Lecz na próżno sam sobie zadaję katusze,
Widać za moje grzechy tak kochać cię muszę".

LA CHAPELLE: Nie widzę tu nic śmiesznego, to tylko bardzo jest bolesne.

ARMANDA: Jeśli imć panu mało, służę jeszcze:

„Och, jak ty dobrze umiesz używać w potrzebie
Tej słabości bezmiernej, jaką mam dla ciebie.
Jak umiesz na swą korzyść zwracać czucie owo,
Co z tych zdradzieckich uczuć wciąż czerpie moc nową.

Broń się więc od podejrzeń, co duszę mi łamią,
Dowiedź mi, jeśli możesz, że pozory kłamią,
Staraj się mnie przekonać, żeś wierną w istocie,
A ja będę się starał uwierzyć twej cnocie".

No, czy nie jest śmieszny błagając, bym go okłamywała? Ale ja bronić się nie będę, nie będę grała ciągle komedii nawrócenia, jeślim w ogóle nie zgrzeszyła. Bo i cóż masz za dowód tej zdrady?

Ten nieszczęsny żart, ten list do hrabiego de Guiche, który ci przyniosła ta stara plotkara, a ty wyczytałeś tam wszystko inne prócz drwiny, którą po prostu zaraziłam się od ciebie. Ty naturalnie i o tym musisz rozpowiedzieć ludziom, pokazać im to na scenie. Taka generalna spowiedź, wiesz, że chcąc dostać od księdza absolucję musiałbyś uznać swój zawód za grzech sromotny, więc spowiadasz się przed gawiedzią.

LA CHAPELLE: To niebywałe, zdaje mi się, że Armanda ma słuszność.

ARMANDA: A na dowód jak Jan jest niewdzięczny, nie tylko dla mnie, ale dla wszystkich, niech imć pan przeczyta to sobie *(wskazuje w brulionie pewne miejsce)*. Cóż za tupet z jego strony mówić w ten sposób o dworze!

LA CHAPELLE: Złoto moje, nie przeczytam ani jednego słówka z tych bazgrów.

ARMANDA: To pismo męża.

LA CHAPELLE: Przepraszam, nie wiedziałem, cośkolwiek niewyraźne.

ARMANDA: Już ja to panu przeczytam:

„...Na cóż się doprawdy cisnąć w owe progi?
Charakter mój na zawsze wzbrania mi tej drogi.
Brak mi na to talentu..."

LA CHAPELLE *(przerywając)*: Brak talentu? To nieprawda.

ARMANDA: Tak, napisane wyraźnie, brak talentu, a dalej:

„wyznaję to szczerze,
Bym się umiał poruszać w dworskiej atmosferze".

LA CHAPELLE: Ach, to co innego.

ARMANDA *(czyta dalej)*:

„Do wszystkich owych sztuczek, zabiegów, obrotów,
Nie czuję w sobie jakichś potrzebnych przymiotów.
Otwartość, szczerość, pierwszą zaletę rozumiem,
Komedii w obcowaniu z ludźmi grać nie umiem".

LA CHAPELLE: Prawdę mówi!

ARMANDA:

„A kto sztuką skrywania myśli swych nie słynie,
Ten nie zagrzeje miejsca w tej pięknej krainie!
To pewne, że ten tylko, co dziś dworu blisko,
Może zdobyć zaszczyty, rangę, stanowisko".

LA CHAPELLE: Dalibóg, powiedziane śmiało, co się zowie!

ARMANDA:

„Lecz, kto umie się wyrzec tej nieszczęsnej doli,
Oszczędza sobie nieraz dość niemądrej roli.
Nie potrzebuje możnym wciąż palić kadzideł,
Ni wychwalać przed nikim nikczemnych wierszydeł,
Zwijać się w komplementach dla lada jejmości
I szczebiotem fircyków przyprawiać o mdłości".

No, nie widzi w tym imć pan niewdzięczności dla całej tej wyższej sfery, która dla niego tak jest łaskawa, tak mu sprzyja.

(moment kłopotliwego milczenia)

J. P. MOLIÈRE: Skończyłaś wreszcie?

ARMANDA: Żeby przytoczyć wszystkie drażliwe miejsca, musiałabym przeczytać całą sztukę.

J. P. MOLIÈRE: Zaoszczędź sobie trudu. Imć pan La Chapelle zobaczy ją przecież na scenie.

ARMANDA *(zrozpaczona):* Więc naprawdę chcesz to wystawić?

J. P. MOLIÈRE: Tak, i z przykrością będę musiał dać rolę Celimeny „pięknej Markizie", jeśli ty nie chcesz grać.

ARMANDA: Biedna Magdalena, przewróci się w grobie... *(po chwilce, przybita)* Nie będę grać już choćby dlatego, że rolę Oronta dałeś Baronowi. Ileż razy cię prosiłam, żebyś nie zestawiał nas na scenie razem. Jest zbyt piękny i wszyscy tylko na niego zwracają uwagę.

J. P. MOLIÈRE: Wyszło szydło z worka.

ARMANDA: Jesteś potworem! *(płacząc wybiega).*

J. P. MOLIÈRE *(chce biec za nią):* Armando!

LA CHAPELLE: Stój! Po co za nią biegniesz? Ona tylko czeka na to, żebyś wzruszył się i żeby osiągnęła co zechce.

J. P. MOLIÈRE *(powraca, opada na krzesło):* Proszę cię, wynajmij gdzieś na wsi pod Paryżem mieszkanie dla mnie.

LA CHAPELLE: Już teraz? Do lata jeszcze daleko.

J. P. MOLIÈRE: Nie, chcę się przenieść zaraz.

LA CHAPELLE: Co? Chcesz rzucić teatr? Nie, to szaleństwo.

J. P. MOLIÈRE: Muszę, ja... już... nie mam sił... nie mam sił...

LA CHAPELLE: A nie mówiłem, że to odżywianie się samym tylko mlekiem wpędzi cię do grobu? Musisz pójść ze mną do lekarza Tibrin; leczy samą księżnę de Condé.

J. P. MOLIÈRE: Tę histeryczkę! Może ma słuszność, że to nie płuca ale nerwy tak mnie niszczą, ale nie wspominaj mi o żadnym lekarzu, zbyt dali mi się już we znaki, żebym mógł im wierzyć. I ja także nie pozostałem im tyle dłużnym, żeby zależało im na moim życiu... Zresztą, po co żyć? Chcę jeszcze tylko trochę spokoju, samotności... Tak, samotności, powietrza... szumu drzew. Za dużo... zdaję sobie sprawę z tego, że chcę za dużo... a więc zostawcie mnie samego!

zasłona

DOLINOSZCZĘSNA

(FRAGMENT POWIEŚCI „GRZĄSKI SAD")

Odprowadziwszy do wozu gości, ksiądz Samosaczyński poszedł do sadu pospacerować. Zawiłe uczucie wstrętu do przeżyć minionej nocy truło go w głębi duszy jakimś niewypowiedzianym bólem.

Wróble trzeszczały w agrestach, świergotki i trznadle tłukły się w gęstych zarostach bzu. Z zaroszoną sutanną, czując w mięśniach osłabienie, ksiądz wrócił do pokoju, przebrał się w świeżą bieliznę, położył na wznak i zaraz zasnął.

Na plebanii ucichło. Worobieska spała na swojej kanapie w kancelarii, przykryta czarnym kocem; jej twarz, zarumieniona dniem papierkiem z cykorii, w śnie pobielała sino, oczy sikorki zatopiły się w głębokie oczodoły, żółte, porysowane zielonkawymi żyłkami; odrzucona lekko na lewe ramię głowa przybrała wyraz stanowczej, beznadziejnie smutnej starości.

Z kuchni czuć było skisłym jadłem, muchy pasły się na niemytych garnkach i talerzach. Kucharka spała na rozrzuconej wiązce słomy, jasne, gołe nogi miała skręcone w kluczkę, jedna na brzeżku podściółki, druga na podłodze, łydka w nadeptanej glinie.

Pastuch wstał późno, chwyciwszy brudną, czerwoną poduszkę wyszedł na podwórze, wykaszlał się; zaniósł poduszkę na zapole, wypuścił krowy, które rzuciły się do wielkiego cebra pomyj pod gankiem, sam tymczasem wyzbierał papierówki-padalice.

Z Zaserecia błotną, ciasną uliczką zbiegało bydło na rośny popas, pastuchy, zgwizdując się, buszowali sady, grzmocili skaczące na siebie jałówki. Za bydłem biegły psiaki, pilnie obwąchując chleb w pastuszych kieszeniach.

Z ganku plebanii zasereteńskiej widać było całą Dolinoszczęsną, część Hrynówki i doliny, aż po zakręt Siorły. Słońce wschodziło nad Ługaszewską Mogiłą. Staw świecił się różowymi oparami, gdzieś tam za iwiną przeganiały się z krzykiem kaczory.

Ksiądz Samosaczyński wstał o dziewiątej, wymył się zimną wodą i pobiegł do kościoła, ukląkł przed obrazem Królowej Nieba. Kościół napełniały baby, śpiew narastał żarliwie, melodia szła jak wiatr po gęstym zbożu, w przerwach naciekała wrzawa ptactwa buszującego w lipach i klonach.

Kończąc kazanie na temat św. Jana, ksiądz przypomniał sobie wczorajszy

wiec i książki przywiezione z miasta; nie znając ich treści i wartości, wypowiedział naukę na temat czytania książek zakazanych:

— Słuchajcie w Chrystusie! Powiedziane jest, kto czyta, niech rozumie. Książki i pisma gorszące, skoro dojdą do rąk ludzi takich, którym obrzydło życie chrześcijańskie... tracą Boga w sercu i psują zasady religii. Ilu jest ludzi zakażonych błędami i maksymami, takich, którzy przeczytawszy jedną książkę, nabierają przekonania, że już wszystkie rozumy posiadają, zaczynają bluźnić i wyrzekać się wiary publicznie. Poczynają posty, modlitwę i pokutę nazywać przeciwnymi naturze ludzkiej.

— Był taki Orygines, kochani, był, ale zabrnął w błąd wielki tylko dlatego, że czytał książki Platona. Przez to samo puścili się na rozwiązłość życia inni wielcy ludzie. Dlaczego w naszych czasach widzimy tylu ludzi żyjących bez religii, bez wiary, bez sumienia i bez hamulca? Bo mają w sobie tylko zapał czytania książek o bohaterach niecnotliwych. Skąd u tych ludzi taka namiętność do haniebnej rozkoszy, ta krnąbrność wobec władzy i nieprawość życia? Czy okazujemy teraz, mili w Chrystusie, tę rzetelność w obietnicach, szczerość przyjaźni, uczynność bliźniemu?

— Książki gorszące są zbiorem kłamstwa, zatruwające serce niepokojem. Ludzie młodzi, których pasje są żywsze, nie mają doświadczenia, rozsądnej rozwagi, najchętniej się garną i najgorsze nazywają dobrym, bo na moment stało się słodkie. Każda wychodząca dla publicznego użytku książka tym więcej ma zalet i wziętości między ludźmi, im śmielej wyszydza, im bezbożniejsze podaje regulaminy i pieśni bezsensowne.

— Bierzcie chciwie książki, z których byście pouczyć się mogli o świętych powinnościach waszych, z których byście mogli wydobyć prawdę o Bogu wiecznym. Dziś nieszczęsna moda wcisnęła się do religijnych i nabożnych książek. Mnóstwo jest książek modnych, więcej literackich, odznaczających się pięknością stylu, ale do prawdziwych łez, skruchy i pobożności nie pobudzających.

— Weźcie staroświeckie książki do modlitwy, ile w nich prawdziwej skruchy, żalu za grzechy i niezmyślonej pokory zatopiła w Bogu myśl człowieka:

— Odbierzcie dzieciom waszym bezbożne książki, piją z nich bowiem osłodzoną truciznę, która od razu nie zabija, ale dlatego właśnie straszniejszą jest. Dzieła takie, z których bezbożność czerpiecie, są jakby miecze obosieczne, ranią i duszę i serce, zadają rany trudne do leczenia. Słuchajmy rady mędrca: kto się wystrzega i ucieka, od sideł bezpieczny jest — ucieczka i wystrzeganie się złego do szczęśliwej doprowadzi nas wieczności... Amen.

Przez cały dzień ksiądz czuł się niedobrze, prześladowały go różne myśli, wspomnienia, upał i ból głowy po nieprzespanej nocy. „Męczę się, duszę się w niekonkretnym świecie, strzelam głupstwa bez sensu" — myślał gorzko. Pod wieczór wyszedł w pole, ciągle niosąc w sobie smutek i zwątpienie. „Gdzie jest ten agatos, gdzie, Boże Święty?"

A dookoła dojrzewały zboża, nad światem nadymało się bezobłoczne niebo. W jarze Siorły, w kotlinkach, w płynnej żłobinie wykłoszonych żyt kładły się przezroczyste, sinkawe i czerwone cienie.

Obsypał się bławat, zakrwawiły się makami zboża. Nad polami i nad garbami, porośniętymi kocanką, tlała żółta, rozległa spiekota. Pyliła się różowo pszenica, w ogniu słonecznym hulało ptactwo, trzeszczał świat świerszczy. Pożółkła wieś, pożółkło niebo. Ludzie wyszli żąć, a drobne dzieci po zagrodach, zaplatając psom kudłaty, leniejący włos, baraszkowały w nagrzanym kurzu.

Tomko kosił na polu Grzybniaka. Baby, najęte i odrabiające leki, żęły. Antypko składał w kopy. Skwarne dni wyciskały ostatni pot na brudne, zgrzebne koszule, mimo to dopiero późną nocą dogasały wiankowe pieśni.

Stary Szeremeta pomagał żąć Cpindlowi. Wieczorami wychodził nad staw, grzejąc w sobie codziennie nikłą nadzieję, czy Żarnowiecki przepisze dzierżawę na niego. Nic nie mówił Grzybniakowi, ale nie było godziny, żeby nie myślał o wszczęciu rozmowy na temat prawa do obłowu.

A życie w Dolinoszczęsnej szło pełnym roboczym trybem. Żęli, zwozili, układali stożki, zapychali snopami strychy, zapola i skapy. Żeby nie wiem jakie skarby obiecywano za stracone godziny na wiecu oświatowym, chłop nie odłoży kosy, nie odejdzie od roboty żniwnej, nasycającej go szczęściem i dumą. Żeby nie wiem jakie ckliwe plotki sączyły się z ust zawsze wszystko wiedzącej Siczyńskiej — babā nie odłoży sierpa, nie zostawi lnu, konopi i przewróseł. Od świtu do nocy gra we wsi szczęśliwa robota, żniwo-święto.

Bant łaził po wsi, bacząc pilnie, by dzieci przypadkiem czego nie podpaliły.

Po robocie Tomku schodził nad staw, zdejmował zatrzęsione ościakami spodnie, i wyrzucając ręce przed siebie, padał do wody. Zielona fala obejmowała jego smukłe, śniade ciało. Wypływał na środek stawu.

* * *

...Bach! bach! zdublował Sakman, chybotnęło nim ku przodowi, złapał równowagę, z lufy sączył się kłaczek dymu.

I znowu z gęstej rzęsy, pulkocząc skrzydłami, z trudnością unosząc ciężkie kupry, gnały cyranki nad wodą, sypiąc brylantowe krople. Sakman poderwał się, przycisnął kolbę do policzka. Kaczor wświdrowywał się w powietrze. Dwa głuche ducnięcia iglicy. Sakman odciągnął kurki, złożył się, pociągnął... znów puste ducnięcia.

— Ach, psia twoja mać była — zaklął przodownik i zamierzył się rzucić strzelbę do wody. Szeremeta podniósł się, szybko podał swoją gwintówkę, przyjął strzelbę przodownika i przycisnął do boku. Koryto pochyliło się, zielony grzbiet wody skoczył nad dziób.

Przodownik strzelił. Z ruchu głowy ojca Tomku widział, że chce zapamiętać gdzie spadnie kaczor. Sakman mocno poczerwieniał i też wyciągnął szyję.

Straszliwy huk poderwał Tomka; zakręcił się na dziobie i upadł na jęczącego ojca. Jak chyży ptak, krew strumieniem skoczyła ustami. Oczy starego zaszły łojową mgłą, czarnymi palcami począł coś rozgartywać przed nosem, jego białe wąsy nasiąkały brudem, grubiały w krwisty powróz.

— Kyrielejson! — zawył przodownik żegnając się i skoczył do wody.

Tomku rozpiął podbrzuszną kacabajkę starego, rozerwał kołnierz koszuli. Zaraz na zarośniętą pierś Szeremety wtoczyła się zielona woda. Koryto zachwiało się, nabierając pół fali po skoku przodownika. Stary Szeremeta rzucał nogami, czepiał się nieprzytomnie oślizgłej krawędzi. Tomku podniósł ojca, ale ten wyprężył się, drgnął i z powrotem upadł do brudu, charczał. Tomku próbował podtrzymać ojca na duchu, rzekł:

— Ojca, syna, ducha. Trzymajcie sia tatu...

Ale słowa i głos rozłaziły się, nie miały żadnego znaczenia. Sina biel chwyciła zapadłe policzki starego; wydymał wargi, mrugał; otwierał oczy, zdawało się, że chce jeszcze raz popatrzyć w jasne dojrzałe niebo, otoczyć lubym spojrzeniem ziemię, po której bił nogami przez tyle lat. Wyciągnął się sztywno na lepiesze, poddzierając suchą, kanciastą brodę ku górze.

Strzelby w korycie nie było, kół szczeł w szuwarach. Tomku stanął na poprzeczce, przeszukał zmrużonymi oczyma pochyłe pola: na Ługaszewskiej, daleko, pracowali ludzie, wiązali hreczkę.

— Ho! hop! hop! — krzyczał Tomku, wymachując rozpaczliwie rękoma.

Ktoś tam podniósł się od roboty; przyłożywszy dłoń do czoła, patrzył na staw i znowu pochylał się ku przewrósłom. Chłopcy, przepławiwszy konie, hałasując wesoło, tęgim galopem przejechali dolinkę za Kurczybińskiem.

— Ho! Hop! — wołał Tomku, klaskał w dłonie.

Chłopcy nawet nie obejrzeli się, tnąc batami konie, pojechali na wzgórza.

A na dnie koryta zastygał Szeremeta, jeszcze żuł opuchłymi wargami, kąsał powietrze, jakby straszył tłoczącą się śmierć.

— Tatu?

— Ha? — zapytał stary, znowu próbował podnieść się, rozrzucając ręce na boki, uderzał palcami o deski.

Tomku wciągnął powietrze, nie odrywając ręki od koryta, skoczył do wody; bił nogami, pchał przed siebie ciężar, skacząc, wodził oczyma po ciele ojca. Z wyłażącymi oczyma, dusząc się, przeciskał koryto przez szuwary, zarosty rzęsy i pokrzywki; na płytszych miejscach stawał na chwilę, dyszał, nie czując ciała, z nogami zatopionymi po brzuch w gęstym mule, wołał:

— Tatu!

Stary milczał, w jego zapadniętych oczodołach kołysała się woda.

Baby biegły z krzykiem, dzieci poobsiadały obelkowanie, ktoś domyślił się, ściągnął spodnie i skoczył na pomoc Tomkowi. Złożono Szeremetę w cieniu, jeszcze żył, jeszcze poruszał palcami, kogoś szukał zamglonymi oczyma.

Przyleciał Żarnowiecki, rozpędził ludzi, podszedł do Szeremety, nachylił się i zajęczał:

— Boże! Boże! — Do chłopaków krzyknął: — Biegnij który do mnie, zaprzęgaj i hajda do Supełek po jakiś ratunek.

Przyszedł Grzybniak, siadł ciężko, spokojnie przeszukał rozprutą ładunkami pierś i położywszy swą suchą rękę na zimnym czole Szeremety zapłakał, zdusił go beznadziejnie gorzki żal.

Przed wieczorem przywiózł Sakman lekarza, ale tak gnał końmi, że zapalił

na śmierć klacz Czepczyka. Doktór Karszowski obracał Szeremetę i rzekł do przodownika:

— Szkoda gadania.

— Co pan powiada?

— Szkoda gadania, powiadam panu. Część ładunku w lewym płucu.

Doktór Karszowski rozglądając się wokoło rozbieganymi, niecierpliwymi oczyma podszedł do Tomka i zapytał:

— Jak to się stało?

— Tak się to stało, że ja nie wiem. Może cynglem zawadzili.

— To pańska sprawa, panie przodowniku. Daj pan konie, muszę jechać.

W chacie Ćpindla umierał Szeremeta, umierał w swoim kącie, na plecionej wiklinnymi prętami pryczy. Grzybniak i Ćpindel opędzali muchy lipowymi gałązkami, ptasie oko znachora szukało pulsu na suchej szyi Szeremety. Żyła po lewej stronie drgała, klęsła i pęczniała jak glista przed deszczem, cisnęła się sinym węzłem pod brodę, zarośniętą białym szczeciem. Włosy na głowie Szeremety skudłaczyły się, podobne były do nieoczyszczonej owczej wełny. Grzybniak całą noc zalewał chorego naparem z pokrzyw; nie widząc poprawy, szukał ciągle nowego wyjścia, zagarniało go na chwilę uczucie obojętności, potem trzeźwiał, ale znowu mąciło mu się w oczach, serce napełniało całą pierś, pochylając się nad chorym szeptał:

— Łukasz? Łukasz?

Zadzwoniła sygnaturka na południe. Okno było otwarte do sadu. Czarny bez dojrzewał, po jego patyczkach i liściach pełzały słoneczne kółeczka. Za bzem zielona szczęśliwa murawa i ptactwo buszujące po mchach, po harbuzianych liściach i konopnej mierzwie.

Szeremeta podparł się na łokciach, głowa odstała od poduszki wypchanej sianem; chrząknął. Grzybniak odłożył gałązkę, podszedł do drzwi i otworzył je. W sieni stały dzieci Ruczyckiej i ślepa Łaćka.

— Janie! — zawołał Szeremeta i uniósł lewą powiekę.

— Janie! — wyciągnął rękę przed siebie jakby czymś wystraszony.

Grzybniak podszedł na palcach.

— Co?

— W kościele ładnie śpiewają... żebyś jak chciał spać, człowieku... nie pozwoli to śpiewanie, musisz wysłuchać służby Bożej...

Grzybniak skamieniał, wpatrując się w twarz Szeremety, chciał już zapytać: „zdrowi?"; odwrócił się, Ćpindla w chałupie nie było. Wszedł Tomku, widział stroskaną twarz Grzybniaka, a ręce ojca były wzniesione pod pułap.

— Co jest, tatu?

Szeremeta zaśmiał się, przez sekundę patrzył na syna uparcie.

— Skończyło sia — wyszeptał.

— Co skończyło sia? — zapytał głupio Grzybniak.

— Wszystko.

— Trzeba mieć nadzieję — mruknął Grzybniak, ścierając szmatką obfity pot z czoła chorego.

Słowa ojca jak przez szum deszczu dochodziły do uszu Tomka; płakał, starał się opanować, zacierając wściekle ręce, krzyknął:

— Co jest! Nie udawajcie, tatu!

Szeremeta zrozumiał, przymknął oczy, znowu otworzył, szybko, trwożliwie popatrzył na syna, musnął jego oczy, opuścił brodę na pierś.

Z nadworu leciał szum sosny, na grzebienicy turkotały gołębie. Lekki wschodni wiatr niósł zapach otaw.

Tomku wyszedł z izby: gdy przechodził koło zagrody Ruczyckiej, zatrzymał go mały pastuch.

— Wujku? — zawołał chłopiec.

— Nu?

— Beznoski umiera?

— Dopływa — powiedział Tomku, niezadowolony z tytułu „wujka". „Czybym sia tak postarzał" — myślał. Poszedł nad staw, jeszcze raz obejrzał koryto i serce mu się ścisnęło na widok ojcowskiej krwi. Siadł i płakał, dziwiąc się sobie, że tyle w nim jakiejś zdrowej miłości dla ojca. Dotychczas zdawało mu się, że wszystko jedno: jest stary, nie ma starego. Ot był sobie człowiek, brzydki, ponury, który ustawicznym kłopotaniem się o przyszłość syna nużył i denerwował. A tu nagle jakieś uczucie, niespodziewana, pożegnalna miłość.

Wypłókawszy koryto z krwi, narwał kurzego ziela i zaścielił nim dno.

Szeremeta nie dawał się śmierci, przeleżał jeszcze dwa dni, ciągle był nieprzytomny. Grzybniak, zmęczony czuwaniem, poszedł na drugą noc do stodoły Ćpindla, upadł twarzą do słodkiego siana i zasnął twardo.

Wieczorem zerwał się wiatr, niebo naprzód zzieleniało, potem zaciągnęło się przeźroczystą, czerwoną mgłą. O północy, pędzone przez wiatr, wypłynęły ciężkie chmury z jasnymi szczytami, podobne do śnieżnych gór.

Siedząco zasnął Ćpindel, pochyliwszy głowę jak mędrzec; oparty mocno na łokciach, chrapał grubo. Wiatr trzaskał wszystkimi oknami, dzwoniła kukurudza zawieszona na tyczce pod okapem, szeleściły liście w sadzie, a skądś z daleka dopływał jednostajny, warkotliwy, dziki ton.

Ćpindel zrywał się, podchodził do chorego, słuchał oddechu i znowu siadał, żegnając się trzy razy. Namacawszy gruszki w szmacie, wybrał największą i żuł gołymi dziąsłami. „Mógłbym przesiedzieć całą noc — myślał — gdyby nie ta przeklęta ciągota do snu". Ziewał, zacierał dłonie jak w mróz i nagle zapadał w cudowny sen, głęboki i ciepły. I zaraz szły obrazy: oto święty, potyka się w błocie, Ćpindlowe ręce chwytają świętego. Potem święty zbliża się, jest tak blisko, że słychać jego ciepły oddech i stukot serca. Oto znowu Ćpindel jako człowiek biedny, sponiewierany, nie mający protekcji ani u księdza, ani u wójta, raptem staje z siedmioma synami do kosawicy! — Zagon za zagonem ścieli się ciężka, ścigła hreczka!

— Zachariaszku! — zbudził go głos lecący jakby z dna studni.

Ćpindla oblał zimny śrut, kolana zastygły.

Szeremeta stał ogromny, fioletowy w księżycowej poświacie, w białej koszuli,

pierś podwiązaną miał czarną harasową chustką; wyciągnął ręce przed siebie, dotknął Ćpindla.

— Zachariaszku?

— Co jest?

— Zawołaj syna, — z serdecznością wyszeptał Szeremeta.

Skoczył Ćpindel do stodoły, zbudził Grzybniaka; pobiegł ścieżką do Ruczyckiej i długo nie mógł trafić do wrót.

Już piały koguty. Na wschodzie podniosła się żółta tęcza, z ogrodów leciał zapach dyń, fasolisk i tabaczna, wilgotna woń liści. Grzybniak zapalił ślipuszkę. Na środku polepy, pod tkackim warsztatem, leżał na wznak Szeremeta; pierś podniosła mu się jak góra — zasyczał ostatnim, szerokim westchnieniem.

Nie powiedziawszy ani słowa Grzybniak objął Tomka; poprowadził go do Zaserecia; na podwórzu swego obejścia wyszeptał, powstrzymując cisnące się łzy:

— Ja teraz twój ojciec bendym... synu — przycisnął mokre wąsy do czoła Tomka.

* * *

Umierały dni dogasającego lata. Ckliwy, kartoflany miraż wisiał nad głuchymi polami, jeszcze gdzieś w odległym niewidoku rozsypywały się płaskie, niemrawe grzmoty.

Julka od kilku miesięcy podnosiła koszulę, na próżno szukając plam krwi, wybiegała po obiedzie za stodołę i dusiła się w ciężkich wymiotach, zła, smutna kryła się w chlewie.

Grzybniak jakby z przyjemnością stwierdził ciążę u Julki.

— Co płaczesz? Czego płaczesz? Ha?

— Bo tak.

— Oj dziecko z ciebie kochane. Co płaczesz? Ha?

— Płaczę i już, — krzywiła się Julka i odchodziła niespiesznie do roboty.

Tomku woził drzewo z Krasnopuszczy, robota ciągnęła się przez cały tydzień, bo i droga była daleka i błoto po osie. Konie zniszczyły się na słocie, wóz i uprząż napęczniały błotem. Wieczorami Tomku upadał ze zmęczenia; rzuciwszy w kąt przemoczone, zdarte buty, nie rozbierając się padał na pryczę i wypoczywał. A Julka siadała przy nim i albo płakała, albo klnąc na coś w świecie, rzucała się na pierś Tomka i gniotła i gryzła i śliniła jego policzki zasiane liszajem.

— Nu? — rzucał się.

— Co nu?

— Ot.

— Co? — Julka stygła w oczekiwaniu.

— Włosy ci pachną konopiami — zbywał Tomku i przymknął sennie oczy.

Grzybniak, zwąchawszy kłopot, marszcząc surowo brwi, poszedł do księdza Samosaczyńskiego.

— Nic nie szkodzi — powiedział ksiądz — u młodych często się to zdarza. Kiedy byście chcieli ich pobrać?

— Jutro pierwsza zapowiedź i za trzy tygodnie ślub, jeżeli możliwe.

— Dobrze, siadajcie jeszcze. A to... poznajcie się.

Z kanapy podniósł się żywo młody człowiek, podszedł szybko do Grzybniak i podał mu mocną, szorstką rękę.

— Pan Gusła, nowy nauczyciel z Hryniówki — zaprezentował ksiądz.

— To już ona tutaj nie przyjedzie, ta Chrobowska? — zapytał Grzybniak patrząc w śmiałe, czarne oczy Gusły.

— O, nie! Umarła, proszę pana. W Zakopanem umarła.

— Tak? — stęknął Grzybniak.

Sine oczy księdza błysnęły złym odcieniem, chodził po pokoju i przy nawrotach mrugał srogo do Grzybniaka; ten jakby zażenowany usiadł i zamilkł.

— W zawodzie nauczycielskim szybko się człowiek niszczy — rzekł Gusła — a szczególnie kobiety. Wysili się taka i koniec.

— To racja. Ciężki kawał chleba, ciężki, ciężki — ponuro przyznał ksiądz.

Jakiś czas siedzieli w milczeniu. Szerokie, opalone dłonie Gusły leżały na kolanach, rude włosy na wierzchu świeciły jakby zaciągnięte olejem. Śniada, mocna twarz, posępna i uparta tkwiła w półcieniu, Gusła był wielki, ciężki, ciasna marynarka marszczyła mu się pod pachami.

— Tak, tak — przerwał milczenie ksiądz.

— Trzeba mi iść — Gusła wstał, poprawił krawat.

Grzybniak jeszcze raz przyjrzał się krzepkiej, dębowej postaci Gusły, jego spokojnej twarzy, jego rudym, podrastającym włosom.

— Siadaj pan jeszcze — ksiądz wskazał oczyma kanapę.

— Dziękuję. Muszę iść. Trzeba się, proszę księdza, jakoś zagospodarować. Ja, proszę księdza, dopiero z wojska i jeszcze mi ta cywilna robota nie bardzo wychodzi.

— Pan dopiero z wojska? — zdziwił się ksiądz.

— Tak. — Gusła strzelił obcasami, pożegnał się i wyszedł.

Ksiądz odprowadził Grzybniaka.

— Wy się nie gniewajcie, taki jestem dzisiaj rozbity i nieszczęśliwy. Dobrze, ja wam załatwię zapowiedź waszych dzieci. Kochają się?

— Tak.

— Ważna rzecz. Podobał się wam ten młody człowiek?

— Podobał się, zdrowy chłopak. Ale wie dobrodziej, że jakoś tak smutno jest teraz — rozbitym głosem wymęczył Grzybniak.

— Co smutno?

— Nu, umarła Chrobowska.

— Tak. Wszystkiemu winna ta ludzka krew niespokojna. Życie jest jednak podłe. Ja wam powiem, — ksiądz przystanął, — ja wam powiem, — czasem wstyd, że żyję. Czegoś nie dopełniam. Dużo jest takich ludzi nijakich... ot tak sobie żyją, a obok tyle mocy się marnuje. Mówię to dlatego do was, bo i wy z tej samej nijakiej kategorii. Uszlachetnia was tylko to, żeście te sieroty przygarnęli. Ale powiedzcie mi, co was do tego pchało?

Grzybniak, sapiąc mocno, namacał w ciemności rękę księdza, położył palce a jego zimnej dłoni.

— Przez całe życie umierałem za dziećmi. Tak po prostu ich chciałem, że nóg mnie waliło. Dał Pan Bóg tych dwoje. Choć oni nie z mojej krwi, ale kto vie gdzie nasza krew...

* * *

Już przyszły dni podobne do zmierzchu, błoto zasiane było czerwonymi i bla-łymi jak kocanka liśćmi. Mętne, nieogarnięte oczyma wilgotne pola i nisko, nisko, nad strzechami i nad jarem Siorły przepływające chmury. Na oziminach od-poczywająca szarańcza bocianów, a za opłotkami i na jarzębinach kipiel dzwo-niąca kwiczołów, w liściach — czerwonobrzuszki, szelestnice i szpaki.

W dzień ślubu było pochmurno i smutno. Przez otwarte drzwi babińca wiatr wpędził do kościoła słomę, która ze świstem grzęzła w zakamarkach ławek, drobne kłykcie leciały aż na zmurszałą głowę Chrystusa. W drewnianej wieży rzeszczały czopy, a drut od sygnaturki grał ponurym basem.

Młodzi nie zdążyli wrócić pod dzwonnicę — lunął niespodziewany deszcz, gruby i zimny. Ciemna chmura, podobna do gradowej w śródlęciu, przesunęła się nad staw, przysłaniając Dolinoszczęsną fioletową poświatą. Ozimina na ogrom-nym tle czarnego nieba jakby zakwitła perlistą, soczystą zielenią, ściany chat zsiniały. Z wyjazdu, rwąc rzadkie błoto, ciekła żwawym nurtem deszczówka, jak po letniej ulewie.

Tomku podkasał spodnie, spojrzał na pola, potem mocno przyciskając mokrą Julkę do boku, poprowadził ją ścieżką w dół, w stronę chaty Sażyńskiej. Baty-stowy welon, mokry, skręcony w kłapczasty batog bił zapłakaną Julkę po twa-rzy. Za młodymi szły dzieci Ruczyckiej. Ćpindel i Grzybniak, kiwając się całą postacią i wymachując łokciami, wymijali uważnie najmniejszą kałużę błota.

Z grządek wyszła matka Julki, Anielka Bezdańska, podsunęła zięciowi swą brudną twarz. Tomku pocałował Anielkę w brodę, zatrząsł się, kiedy dotknął nosem zimnej wargi, pachnącej zjełczałym mlekiem i strzechą. Podeszła i Julka, ale matka, mamrocząc, odskoczyła jakby groził jej mocny cios pałki. Mętne oczy wariatki rozgorzały nienawistnym ogniem, na jej głowie sterczał jakiś turban ze zgrzebnej szmaty, na ciele wisiała pasiasta koszula, mokra i podarta, z trudno-ścią kryjąca chude, krostą pokryte uda; w ręce trzymała patyczek, którym pokazywała kierunek odjazdu ułanów.

Przy samym przełazie do podwórza zagrody Sażyńskiej Tomku począł swoje nijakie życie wczorajsze odgradzać od przyszłego, mocnego i sławnego. Zadrżały zaciśnięte szczęki, przepłynął dreszcz od głowy do nóg, niespokojnym galopem zastukało w pulsach, a oczy Tomka zmętniały od napływu łez. Julka, odciąga-ąc od kolan zimny, mokry batyst, pochylała się, łzy zalewały jej usta, na-brzmiałe od płaczu.

Od chwili nadejścia żałobnego listu z pułku, stara Sażyńska, babka Julki, po-stanowiła, że niczego nie ruszy, ani komory, w której leżała kielnia, ani pszcze-arni, którą kupił Bezdański od Bucznego, ani podwórza, na którym gospodaro-

wał w przeddzień wyjazdu. Dlatego też dyle starej stodoły zsypały się na obo nik porośnięty bujną pokrzywą, podwórze zasiane było gierem i babką. Cha była zaniedbana, dawno bielona, nad podwalinami pootwierały się glinia rany. W pasiece stały na kołkach szkielety z uli, pokryte zardzewiałymi daszkan

Młodzi weszli do sieni. W kuchni na przyokiennej ławie spała babka Saży ska, drobna, chuda i pomarszczona jak psiórka; zerwała się, przypatrując wszystkim zaspanymi oczyma; zastraszona i jakby nieprzytomna, podbiegła skrzyni i szybko wdziała na siebie staroświecką kitajkę z fałdami.

Grzybniakowi wydało się, że w alkierzu Anielki panuje jeszcze ten sam cza który żył wówczas, przed osiemnastu laty; zawąchał jakby ten sam zapach ś śminu, rezedy i jeszcze jakąś nieuchwytną woń ziela, czy potu młodego ciał

Stara Sażyńska położyła ręce na ramionach Tomka, patrząc pilnie i rozum nie w jego załzawione oczy, wymęczyła ze wzruszeniem:

— Synu niezwyczajny...

OZYMUND

Pustynia na wszystkie rozciąga się strony,
Z nieb leje się ocean blasków,
Ni duszy w około. Sam jeden, znużony
Brnie jakiś wędrowiec wśród piasków.

A szatan pustyni, gdy usta znój pali,
Wciąż łudzi go jezior widokiem,
To cienie olbrzymie przesunie po fali,
To jasnym je zamgli obłokiem...

Wtem jakieś dwie nogi ciosane z kamienia
Przed oko zdumione wybiegły,
A tułów i głowa i szczątek ramienia
W około nich ziemię zaległy.

Wpatruje się w głowę — oblicze jej harde
Oddycha potęgą tajemną,
A usta się zdają wyrażać pogardę,
A oko — szyderstwa myśl ciemną.

Na boku podstawy głoskami złotemi
Następny był napis wyryty:
„Jam Ozymund wielki, król królów na ziemi,
Ma sława przeżyje granity.

Com zrobił, zapytaj dokolnych mieszkańców!"
Wędrowiec okręcił swą głowę;
Lecz przed nim i za nim pustynia bez krańców,
A na niej milczenie grobowe.

I tylko wśród zwalisk nieznanych od wieka
Gad jakiś przepełza plugawy; —
I westchnął wędrowiec nad głupstwem człowieka,
Nad czczością potęgi i sławy.

Tyflis, 4 Sierpnia 1846.

NA ŚMIERĆ POETY

O płaczcie, przyjaciele! swego brata,
Na zimne czoło jego rońcie łzy,
Bo wcześnie schodząc z objęć tego świata
Promienne uniósł ducha swego sny,
Sny, co ujęte w życie piórem skromnem
Gwiazdą na niebie lśniłyby potomnem.

Harmònijo! gdzie byłaś, w jakim kraju,
Gdy twój pieszczoszek, ulubieniec twój,
W na pół rozkwitłym jeszcze wiosny maju
Głębokich dum i natchnień tracił zdrój?
Czy gdzieś daleko od ziemskiego cienia,
Słuchałaś wielkiej muzyki Stworzenia?

O czemuż-eś śród ostatecznej walki
Z wysokich nieb nie przyleciała doń?
Przeczuciem nie przeczuła ty Westalki,
Że jego serca gaśnie blask i woń?
I wiejąc sfer rozdźwiękiem na około,
Nie rozjaśniłaś smutnych druhów czoło?

Co zamyśleni, ze łzą i ze drżeniem,
Śledzili jego konwulsyjnych tchnień,
I co widzieli, jak za każdem tchnieniem,
Rozświtał dlań wieczności jasny dzień.
Jak doń zbliżały się zamierzchłe wieki,
Jak anioł snu zatulał mu powieki.

Garczyński, Zimorowicz i Malczeski,
Rozbitych harf niedomówiony dźwięk,
Z krainy wychylali się niebieskiej
Na jego ducha przedostatni jęk,
I wyciągając doń pokrewne dłonie,
Potomny wieniec kładli mu na skronie.

Harmònijo! On w twe uleciał strony,
Do których tęsknił od najrańszych dni,
Jak kwiatek od dziewicy smutnej czczony,
Na którym wiszą miasto rosy — łzy,
Nie czekał on, aż niebo się przechmurzy,
Jak lilija legł pod oddechem burzy. —

I niebo znów ozłoci się blaskami,
Po ziemi znów zadzwoni życia pieśń,
Lecz on nie wstanie już na ucztę z nami,
Nie zejdzie z jego serca śmierci pleśń —
I sławy blask na kwiatach nie zapłonie,
Któremiśmy wieńczyli jego skronie.

Nie wstanie on na szumną ucztę bytu,
Gdzie bezrozumny kipi stworzeń gwar,
I gdzie w odmęcie żądzy i przesytu,
My przepalamy gwiazdy rajskich mar;
Pryśnięte iskry z oceanu Ducha
My świecim, nim zaleje noc nas głucha.

My świecim jedną chwilę — lecz w tej chwili
Walk ileż odbyć musim, ileż mąk?
Na próżno płytki rozum nasz się sili
Odgadnąć cuda tajemniczych rąk;
Widzowie sceny dziwnej i tajemnej,
Skąd i gdzie dążym w tej pracowni ciemnej?

Gdzie wieczny Duch matèryą przesięka
I pędzi ją do wzięcia nowych form,
Gdzie forma po dopiętym celu — pęka
I znów się kształci według danych norm;
Gdzie z życia śmierć, ze śmierci wstaje życie,
Wiecznego Boga przejaw i odbicie.

Nie płaczmyż więc, o przyjaciele! po nim,
On się obudził z ciężkich życia snów,
Widziadła błędne, za któremi gonim,
Już pierzchły przed nim i nie wrócą znów,
Już jego duch w zamęcie drogę kréśli,
I świeci stamtąd słońcem czuć i myśli.

Nie płaczmyż po nim więc, o przyjaciele!
Już znikła dlań burzliwa ziemi noc,
Już przed nim przestrzeń się bezdenna ściele,
Już wieczność go ujęła w swoją moc.
On zasnął z głową cichą, — z sercem ciepłem,
Śród biegunowych lodów nie zaskrzepłem.

I może już śród ciszy i pogody
Zaświecił słońcem w miryadzie słońc;

Lub zlał się z dźwiękiem, z pięknem wszej Przyrody
W wietrzyku jęcząc, lub się w tęczy lśniąc,
Lub może w szumie swej ojczystej jodły
Za biednych braci śle gorące modły?

Zostawmyż zwłoki jego na tej górze
Ukołysane do wiecznego snu; —
Może w powiewie wichru lub we chmurze
Duch jego święty zechce zlecieć tu,
By wspomnieć życia burze i pożogi;
Do zobaczenia się, nasz Władziu drogi!

Do zobaczenia się w wieczności toni
W bezdni wszechświata, w jaśni rajskich zórz,
We drżących falach boskiej sfer harmonij,
Gdzie głuchnie szum rozkołysanych mórz,
I skąd w ostatniej ziemi tej godzinie
Na gwar ludzkości wieczna cisza spłynie.

1846 Października 25.

[Przedruk z „Gwiazdy" Nr 2 (Kijów 1847)]

W wierszu powyższym, dla zgeneralizowania jego doniosłości, pozwoliłem sobie na zmianę tytułu w pierwodruku brzmiącego *Na śmierć Władysława Strzelnickiego* (poeta również drukowany w piśmie „Gwiazda", najwidoczniej jeszcze jeden reprezentant radykalnej młodzieży, której była ona organem, równie jak Zabłocki pokutujący za swe przekonania na Kaukazie). Bezpośrednio po tym utworze następuje następujący przypisek, który w skróceniu podajemy, ze względu na jego znaczenie dla charakterystyki osobistości naszego poety i jego roli śród ziomków na Kaukazie.

„Tę Poezyę Żalu otrzymał Wydawca przy liście P. Zabłockiego datowanym 27 października, w którym jest następne doniesienie: „Dnia 19 bm. o godz. 8 wieczorem ponieśliśmy ciężką, okropną stratę; w tej chwili bowiem skonał nasz drogi, kochany Władysław Strzelnicki po krótkiej chorobie we 26 r. swojego życia na ręku moiem, Leona Janiszewskiego, Doktora Pileckiego. Był to człowiek wielkich nadziei a tém droższy dla mnie, żem go sam rozwinął i śledził za jego postępem. Pogrzeb najwspanialszy odbył się d. 22 bm. przy wielkim natłoku ludu, wśród łez i głośnego łkania jego przyjaciół i znajomych. Złożyliśmy ciało jego w wymurowanem sklepieniu na Gorze Sałałakskiej [grzbiet stanowiący południowe granice Tyflisu] bliżej niebios, do których tęsknił za życia".... P. Zabłocki pragnąc uczcić pamięć zmarłego swego przyjaciela wzniesieniem trwałego nagrobka zajął się przygotowaniem do druku pozostałych po nim rękopismów".

K. W. Z.

W STULECIE ROMANTYCZNEGO TOMU POEZJI

Dr Adamowi Zabłockiemu, na wdzięczną pamiątkę młodości i Hlebowa.

1. NEPOTYZM LITERACKI

O ile się nie mylę, raz tylko dotychczas u nas święcono taki jubileusz: w 1922 r., a przedmiotem jego była książka pt.: „Poezye Adama Mickiewicza. Tom pierwszy". Ukazuje to wyjątkowość i wysokość zaszczytu, jaki w niniejszym artykule ma być udzielony. Oczywiście, ani książka ani autor na zaszczyt podobny nie zasługują: ale od czego protekcja? Działa ona wszędzie, we wszystkich ustrojach (z wyjątkiem państw demokratycznych oczywiście); dlaczegóżby *la République des Lettres* miała być od niej wolna? Zwłaszcza gdy działa w imię prawa tak przyrodzonego, jak związki krwi, sformułowanego dawno przez Gribojedowa „Kak staniesz priedstawlat' k kriestiszku il k miestieczku, Nu, kak ne poradiet' rodnomu czełowieczku!" [1]). Ta odmiana protekcji wyróżniona i nazwana „nepotyzmem" przy boku Stolicy Apostolskiej, wybaczalna jest chyba w tej, również eksterytorialnej, Rzeczypospolitej ducha, jaką jest literatura!

Dwukrotne, wcale obszerne wzmianki o nim w zwięzłej dosyć przecież „Historii Literatury Polskiej" Piotra Chmielowskiego (tom V, str. 10 i 221), streszczone (jak się to wielkiemu znawcy literatury staropolskiej, ale mniejszemu nowożytnej, często zdarzało) w II tomie Brücknera — oczywiście bez podania źródła — były pierwszymi wskazówkami, które zwróciły w najwcześniejszej młodości uwagę moją na Tadeusza Ładę-Zabłockiego, w którym domyślałem się bliskiego krewnego moich kuzynów. Ale przejrzenie jego tomu nie zachęciło mojej próżniaczej młodości do pilniejszych nad nim studiów w czasach, gdy były one możliwe, a w warunkach ówczesnych, przy niezatartych jeszcze śladach przeszłości kulturalnej polskiej w jego ściślejszej ojczyźnie, stałyby się niewątpliwie owocniejsze, niż gdyby je podjąć obecnie. To są rzeczy nie do na-

[1]) „Gdy się zacznie przedstawiać do orderu lub stanowiska, jak nie okazać przychylności krewniaczkowi!" tak brzmiałby prozaiczny i odarty z charakteru przekład cytatu. Przy sposobności warto zanotować, że nasz poeta był widać znajomy wdowie po twórcy nieśmiertelnej komedii, bo nazwisko jej figuruje w spisie prenumeratorów książki, stanowiącym poza tym najciekawszy dokument ówczesnego składu i rozsiania inteligencji polskiej.

prawienia![2] — uprzytomniłem sobie z żalem, gdy przeczytane wśród wojen nych „lektur przygodnych" tomy „Gwiazdy" kijowskiej rzuciły nowe światło n poetę, na jego technikę artystyczną, na jego rolę wśród ścierających się ówcześni prądów ideowych w literaturze polskiej. Wydał mi się postacią typową, a prz tym niezupełnie poślednią; zainteresował i jako reprezentant epoki i jako współ twórca zostawionych przez nią wartości. Czy te zainteresowania same by wystar czyły jako bodziec do podjęcia badań bez pierwiastkowego bodźca „nepotyzmu (w odwróconym tu znaczeniu: nie względy wuja dla odległego siostrzana, lec w przeciwnym kierunku łańcucha powinowactwa) — trudno mi osądzić *for interno:* czytelnik rozstrzygnie.

2. KSIĄŻKA-AUTOPORTRET

Sam „jubilat" — spory (236 stron in 8-o), gustownie prezentujący się tom wydany w Petersburgu (data cenzury 14. III. 1845) zwraca uwagę przede wszystkim swymi typowymi właściwościami; są one jaskrawiej wyrażone niż indywidualne, jemu tylko właściwe. Przebija w jego zawartości i układzie t najogólniejsza koncepcja poezji, która, zdaniem moim, najbardziej dla roman tyzmu polskiego jest charakterystyczna. Jest to rozwinięte do antropocentryzmu podejście do poezji od strony treści. Jeśli chodzi o wyrażane w niej uczucia i myśli, muszą one wyrastać ponad pospolitość, być emanacją indywidualności wyższej i odmiennej od zwykłego śmiertelnika, od pospolitych „zjadaczów chleba". Po opuszczeniu poprzednich ogniw rozumowania przestaje w tej kon cepcji być ważną artystyczna jakość utworów poety, ale chodzi o sprezento wanie samej tej wyższej istoty poety, „wieszcza". Oto jak on sam tę istotę ro zumie (w wierszu „Poeta", pisanym jeszcze w młodości, przed zesłaniem, mię dzy 1834 a 1836 r.):

Natchniony prorok zabłysnął śród czerni,
Chmura rozmyślań czoło mu przysłania;
Nie przerywajcie mar jego, niewierni!
Szanujcie jego dumania!

Gdy płocha młodzież uwieńczona kwiatem,
Z radością życia przebiega zagony,
On smutny tęskni za przeszłości latem
Jak anioł z niebios strącony.

[2]) A także i to, że nie spytałem o niego nigdy przy spotkaniu nieboszczyka G. Korbut który coś musiał o nim wiedzieć z nieznanych mi dziś źródeł (może z tradycji rodzinn jako jego bliższy współrodak), skoro w swej księdze, wśród niepewnych (zaopatrzony zresztą znakiem zapytania) i błędnych o nim informacyj, podaje wiadomość o pozostały w rękopisie pracach poetyckich i hist.-literackich.

Szanuj go, czerni! On jeden śród tłumu
Umie rozwikłać przyrodzenia rysy;
Czyta oczyma bystrego rozumu
Ponikłych wieków zapisy...

Śledzi drabinę, po której narody
Z wielkim się szumem jak wiatr przesunęły,
I pod sztandarem krwawej niepogody
Na łożu śmierci zasnęły.

Pod przyrodzenia ukrywszy się skrzydła,
Bada i zgłębia swą myślą niezłomną
Ruch tajemniczy wiecznego prawidła
I sił pracownię ogromną.

Przed jego myślą gór się płaszczą szczyty,
Przed jego wolą drżą wszechmocne duchy;
Widzi to, przed czem człowiek pospolity
Stoi i ślepy i głuchy...

Więc metafizyk i historiozof, prorok i mag. Kto kładzie na swej książce napis „poezje", powinien okazać się przed sądem publicznym w całej okazałości swej postaci, nagi jak Fryne (lub używając porównania z pospolitszej i wszystkim znanej rzeczywistości, jak poborowy przed komisją): aby osądzone były jego pretensje do tytułu.

Przed paru dziesiątkami lat wydano wybór utworów Norwida pt. „Autoportret". Ale ten „poezjomontaż" nie może iść w porównanie, gdy chodzi o wartość dokumentarną, z autentycznym, choćby słabszą ręką wykonanym autoportretem, jakim jest książka Zabłockiego. Nie w świadomej intencji autora, oczywiście; ale „w wykonaniu" (mówiąc stylem biurokratycznym) narzuconego mu przez „ducha czasu" pojęcia o istocie i zadaniach twórczości poetyckiej.

Trzeba powiedzieć, że w stosunku do tej koncepcji Zabłocki jest lojalny i nie wysila się na gesty, rozdymające go do rozmiarów, zakreślonych w cytowanym przed chwilą wierszu. Rozumie, co to jest wielki poeta; ale sam nie chce udawać tego, kim nie jest. Z charakterystyki poety nakreślonej przez niego, do niego samego zastosować można tylko słowa: „On smutny tęskni za przeszłości latem Jak anioł z niebios strącony". Tony elegijne przeważają już we wczesnych jego pieniach; w późniejszych przebija się coraz silniej to niejasne ale niewątpliwie poetyczne odczucie świata, przyrody, harmonii wszechstworzennej, nieprzerwane przebywanie najistotnieszą częścią duszy w rozmarzeniu, osamotniającym go wśród gwaru otoczenia, w którym przecież nieustannie jako człowiek towarzyski przebywa, między przyjaciółmi, na gromadnych zabawach płci obojga, tak nieodłącznych od życia jego prowincji i jego sfery, którym Mickie-

wicz pomnik wiecznotrwały w „Panu Tadeuszu" wystawił, do śmierci wspomi nając wesołość życia nieporównaną litewskich zaścianków.

Marzyciela o poetycznym na świat spojrzeniu, kochającego „ciszę pustyń, głą niebios i serce człowieka" prezentują choćby oba cytaty u Chmielowskiego z wielkim gustem dobrane; otoczonego ludźmi — liczne wiersze „okoliczno ciowe", niekoniecznie w tym wysokim sensie, w jakim je zalecał Goethe, p prostu „towarzyskie" wiersze, do przyjaciół, toasty, improwizacje na ucztach epitafia nad grobem poległych towarzyszy broni, poezje wpisywane bardz licznym „dziewicom" do imionników (m. in. do jednego „w kształcie serc żrobionego"). Później, zwłaszcza w gorzkiej doli wygnańca, w twardych warun kach żołnierza walczącego na Kaukazie, to przeciwieństwo świata marzeń i rze czywistości wyrywa mu słowa goryczy, rozdarcia, zaprawione niekiedy lekk ingrediencją bajronicznego, rozpaczliwego hedonizmu, narzekań „nad stepem życia poety, dzikim, posępnym, bezwodnym": „po cóż wracać na ziemię? tam tak chłodno — ciemno, tam kwitnącemu sercu nudno, — niewesoło..." — „niech cię Bóg zachowa od nudy życia", czy wreszcie:

Ach czas już czas, przestąpić straszny próg!...
I czegoż drżysz o duszo biedna!
Odejdziesz tam, gdzie mieszka wielki Bóg,
Co z gorzkim bytem cię pojedna.

Całą tę bardzo urozmaiconą pod względem formy i tematyki, choć przenik niętą jednolitym, o niewielkiej skali wahań nastrojem twórczość gromadzi poet w tomie swych poezyj, jakby chcąc ukazać się w całości, na drogach swego rozwoju i na tle swych losów. Dla dogodniejszej orientacji czytelnika dzieli ją na trzy okresy: „Wandersjahren" 1831—1833; oddzielone od tych lat niejasnym a nawet dość tajemniczym przedziałem lata przebywania w ojczystym Witebsku i jego okolicach 1834—1836; lata wygnania ujęte datami 1838—1845. Rok 1837 jak widzimy, opuszczony, choć znajdziemy go w datach wierszy z tego trzeciego okresu; dlaczego tak jest, za chwilę postaramy się odgadnąć. Wiersze okoliczno ściowe przynoszą mnóstwo imion i nazw geograficznych, pozwalających do myślać się losów człowieka; żebyśmy mieli o nim zupełniejsze jeszcze pojęcie sprezentowana jest jego powierzchowność w bardzo ładnym portrecie, w którym znającego jego krewnych uderza podobieństwo rodzinne, a każdego — łagodny wyraz twarzy i zapatrzenie się oczu w jakieś ponadziemskie horyzonty.

3. BIOGRAFIA

Imion, nazwisk, nazw miejscowości, dat na tych kartach ponad przeciętną romantycznego tomu poezji: typowość doprowadzona do przesady! Chyba z żad nego tomu Mickiewicza, też nie żałującego sobie poruszania osobistych spraw w druku, ani nawet ze wszystkich razem wydanych za życia wieszcza, nie można by ustalić mniej więcej ścisłej daty jego urodzenia. Tu zaś, owszem, ze ścisłością

do dwóch lat: 1812—1813 [1]), wbrew jedynej, podanej w znanych mi opracowaniach dacie: 1809, u Korbuta, zresztą ze znaczkiem zapytania. Dowiadujemy się również, że uczył się u Bazylianów miejscowych, że wśród jego kolegów byli tacy, którzy legli za ojczyznę, a więc w powstaniu litewskim 1831 r. Posiłkując się słownikiem geograficznym i, gdyby to było możliwe, szperając w archiwach, można zrekonstruować z wielką ścisłością koło ludzi, wśród których się obracał, odkrywając wśród nich postacie wybitniejsze, których wpływy mogły ukształtować jego oblicze ideowe i polityczne, a tym samym jego losy późniejsze.

Ale i bez żmudnych poszukiwań jest tu dość podstaw do prawdopodobnych domysłów. Wśród miejsc pobytu w latach 1831-33 wymienione jest Wilno; niewątpliwie znalazł się tam mniej więcej 20-letni młodzieniec dla studiów uniwersyteckich; napisał elegię „Wilija" a może „Pieśń przy winie", ale na jaki wydział się zapisał i czy faktycznie mógł coś studiować w tym krytycznym roku akademickim 1831-1832 poprzedzającym likwidację Uniwersytetu, a raczej jego zamianę na dwie Akademie: Duchowną i Medyko-chirurgiczną? Ślad jego immatrykulacji na tej ostatniej musiał pozostać, gdyż wzmiankuje go, zresztą w późniejszych latach i w zupełnie niemożliwym związku wydarzeń L. Janowski („Wszechnica Wileńska 1578—1842), Wilno, 1921, str. 33), ale najwidoczniej tego stanu rzeczy skutkiem jest jego przeniesienie się z „katakumbowych" — jak pisze cytowany autor — warunków życia studenckiego w Wilnie do Moskwy, wymienionej bezpośrednio po Wilnie w wyliczeniu miejsc pobytu w pierwszym okresie.

Spędził tam, jak można wnioskować, rok akademicki 1832-33; a może już wcześniej przyjechał dla poczynienia starań formalnych o przeniesienie? W każdym razie wspomnienia z tamtejszego życia studenckiego utkwiły mu głęboko w pamięci i parę lat później wylewają się w elegii „Dzień szesnastego maja": Ta nocna majówka [2]) nad „Moskwy-rzeki malowanym brzegiem" jest dlań

[1] Oto moja kalkulacja. Wśród wierszy „drugiego okresu" (1834—36) jest „Na Nowy Rok. Elegija", a w niej ustęp: „Stary rok zwolna pogrąża się w wieczność, a z nim w przeszłości ciemną otchłań leci mojego życia rok dwudziesty trzeci". Ale który to rok kalendarzowy? Czy wiersze są ułożone w kolejności chronologicznej? Przypuściwszy to — a wiersz jest umieszczony między ostatnimi „okresu" — oraz interpretację „rok który upłynął jest 23-im kalendarzowym rokiem, w którym żyłem, w którym skończyłem 22 lata" — mamy *terminus ad quem* 1836 — 22 = 1814, jeśli wiersz jest pisany na Sylwestra tego roku. *Terminus a quo* otrzymamy przy odmiennej (mało prawdopodobnej) interpretacji „rok kalendarzowy w którym skończyłem 23 lata i wiersz odnoszący się do najwcześniejszych okresu, pisanych zaraz po Nowym Roku 1834: 1833 — 23 = 1810. Ale w elegii są aluzje do jakiejś przeżytej w tym okresie tragedii, przyczyny prześladowania, oszczerstw: musimy więc datę powstania przesunąć na późniejsze lata. Mamy zresztą inną wskazówkę: w elegijnym bardziej niż opisowym poemacie „Okolice Witebska" jest ustęp poświęcony pamięci przyjaciela dzieciństwa, który utonął w Widźbie w 1825 r. (w lipcu albo w sierpniu, bo w tym klimacie i zgodnie z przesądem kąpać się zaczynają po św. Janie), jako „młodzieniec pięknych nadziei", „we czternastym roku swojego życia", więc urodzony w końcu 1811 lub w początkach następnego roku. Żeby takiego chłopca oceniać jako młodziana, dyskutować z nim o „nieśmiertelnej sławie, miłości i cnocie" trzeba być jego rówieśnikiem, nawet raczej młodszym, by imponowała wyższość umysłowa tamtego.

[2]) Zaciekawiał jej uczestników „Mikołaj wieńczony świeżym laurem sławy". Kto by to był? Tego staranny badacz powinien się doszukać.

jedną z pamiątek uniesionych z przeszłości, gdy dla niego, „choć niedługo kwitnął maj żywota":

Puhar krążył z rąk do rąk — wkoło brzmiały pienia
Upojeni młodością, przyjaźnią i szałem
I weseli jak człowiek w pierwszy dzień stworzenia
Witaliśmy wschodzącą jutrzenkę z zapałem.

Przy winie i pieśni nie zabrakło i trzeciego ogniwa tradycyjnej trójcy: kobiety, ale w najbardziej romantycznym, wzniosłym i władczym wcieleniu „wiecznej kobiecości":

I ona, opiekunka młodzieńczej biesiady,
Młoda, ognista, piękna, gdyby utwor czarów...
Wtenczas z czołem pogodnym i uczuciem czystém,
Jak do Bogini wiosny, najciszej, najzgodniej,
Podchodziliśmy do niej — i wieńcem kwiecistym
Ozdobieni, w tryumfie wracaliśmy od niej.

I w sercach naszych płonął ogień uniesienia!
Ach! ona tak lubiła poeziją świętą,
Widoki i obrazy dzikie przyrodzenia,
I młodzieńczego życia wolę nieugiętą...

Romantyczny entuzjazm tego wiersza nie tylko w indywidualnych właściwościach poety znajduje wytłumaczenie, ale i w atmosferze wszechnicy, do której się przeniósł, której życia studenckiego przynajmniej był uczestnikiem. Na uniwersytecie moskiewskim kształciła się wówczas generacja „ludzi lat czterdziestych", w przekładzie na polskie odpowiedniki historyczno-kulturalne — „entuzjastów i entuzjastek", a w terminologii ogólno-europejskiej — rewolucyjnych romantyków, przesiąkniętych filozofią idealistyczną, jako typ duchowy w oczach surowego sądu historii stanowiących swoistą odmianę tego, co nazywamy „pięknoduchami" („Schöngeistami"). Wielu z realnych uczestników tej generacji uczniów Uniwersytetu przerosło nabyte w nim kształty, nie będziemy więc dociekali, czy Zabłocki mógł się zetknąć z Bielinskim lub Bakuninem, z filozoficznym „kółkiem Stankiewicza", czy z rewolucyjnym kręgiem towarzyszy Ogariowa i Hercena, albo z zamkniętym i arystokratycznie odpychającym zbliżających się kolegów Lermontowem, którego jeszcze raz mógł spotkać na Kaukazie. Wolimy wspomnieć reprezentacyjną dla tej generacji postać powieściową —turgeniewowego Rudina — i stwierdzić (niekoniecznie zresztą nabyte w Moskwie) analogie, jeśli nie całokształtu psychicznego, to stylowych rysów „światoodczucia" i gestu, tak jak odbija się to w melancholijnych poezjach naszego Witeblanina, poprzez ich konwencjonalną dla nas frazeologię.

Rudin ginie na barykadach czerwcowych; świadek tego, robotnik paryski, przypuszcza, że to pada *„un Polonais"*. Tadeusz Zabłocki nie dożył „Wiosny Ludów"; a przeszło dziesięć lat przed nią znalazł się na zbornym punkcie wszystkich buntowniczych czy choćby postępowych, „demokratycznych" nonkonformistycznych elementów Eurazji mikołajewskiej — na Kaukazie. Dla rosyjskiego zaboru Polski ówczesnej było to miejsce przebywania tych poetów wspomnianego kierunku, którzy wcześniej lub później nie uszli na emigrację. Z Kaukazu w poezję zasila się „Gwiazda". Zanim tej, nazwijmy stylowym terminem, „kaukaskiej szkoły" poetów polskich stał się reprezentatem omawiany przez nas poeta, znalazł się on jako sołdat na „linii" — w szeregach wojsk cernujących i atakujących nieprzystępne orle gniazda niepodległych i z większą niż kiedykolwiek zaciętością broniących swej niepodległości górali. Dlaczego go taki los spotkał — nie jest jasne, i książka jego, wytrzebiona starannie przez cenzurę ze wszystkich akcentów politycznych, niewiele nam powiedzieć może.

Jedno tylko w jej świetle nie ulega wątpliwości uważnego czytelnika: mianowicie że i Korbut i L. Janowski mylą się stawiając jego zesłanie w związek ze sprawą Szymona Konarskiego. Wprawdzie książka jest zadedykowana „Justynowi Hrebnickiemu jako oznaka powszechnego szacunku dla Jego cnót obywatelskich", a J. Hrebnicki należał do głównych oskarżonych o współdziałanie z Konarskim (por. „Pamiętniki" Szumskiego), ale dedykacja ta, wyraz poglądów politycznych poety, a także świadectwo jego rozgałęzionych stosunków towarzyskich w ojczyźnie (inny Hrebnicki, marszałek gubernialny witebski jest na liście prenumeratorów), napisana została zza Kaukazu. W drodze zaś tam znajdował się Łada-Zabłocki już w 1837 roku (wiersz pisany w Taganrogu), 29 września tegoż roku pisze on inny wiersz w „Stanicy Bezopasnej na Kaukazie", na początku zaś następnego roku jest już w ogniu bitew. Tymczasem przed 1838 rokiem nikomu się o Konarskim nie śniło, a cała sprawa potoczyła się na dobre dopiero w 1839 roku.

Więc jakże z Zabłockim? Trzeba by zajrzeć do Agatona Gillera, niewyczerpanego źródła wiadomości o ruchach i spiskach politycznych, często drobnych i zapomnianych, z okresu między powstaniem listopadowym a styczniowym. Nie mam możliwości w tej chwili tego uczynić. Sama książka daje punkty oparcia do takiej hipotetycznej historii. Krótki pobyt młodzieńca w Moskwie (w tymże trzechleciu „pierwszego okresu" po Wilnie i Moskwie wymienione jako miejsca pobytu Witebsk i Mosarz), niepowracanie miast uniwersyteckich w datowaniu wierszy wskazuje jakby na gwałtowne przerwanie wyższych studiów, może na wydalenie go z Moskwy wskutek jakiejś „historii studenckiej", lub indywidualnego wykroczenia przeciw dyscyplinie: Bielinskij wyrzucony został za utwór, o którego wydanie miał naiwność się starać. W wypadku drobniejszego przewinienia relegowanego, gdy zwłaszcza był niepełnoletni, odsyłano go pod dozór rodziny, z zakazem wyjazdu, zwłaszcza do większych miast i miast uniwersyteckich. Studia wyższe były takiemu wzbronione, a tajny nadzór policji towarzyszył tym sankcjom. Mogło to mieć miejsce z Zabłockim.

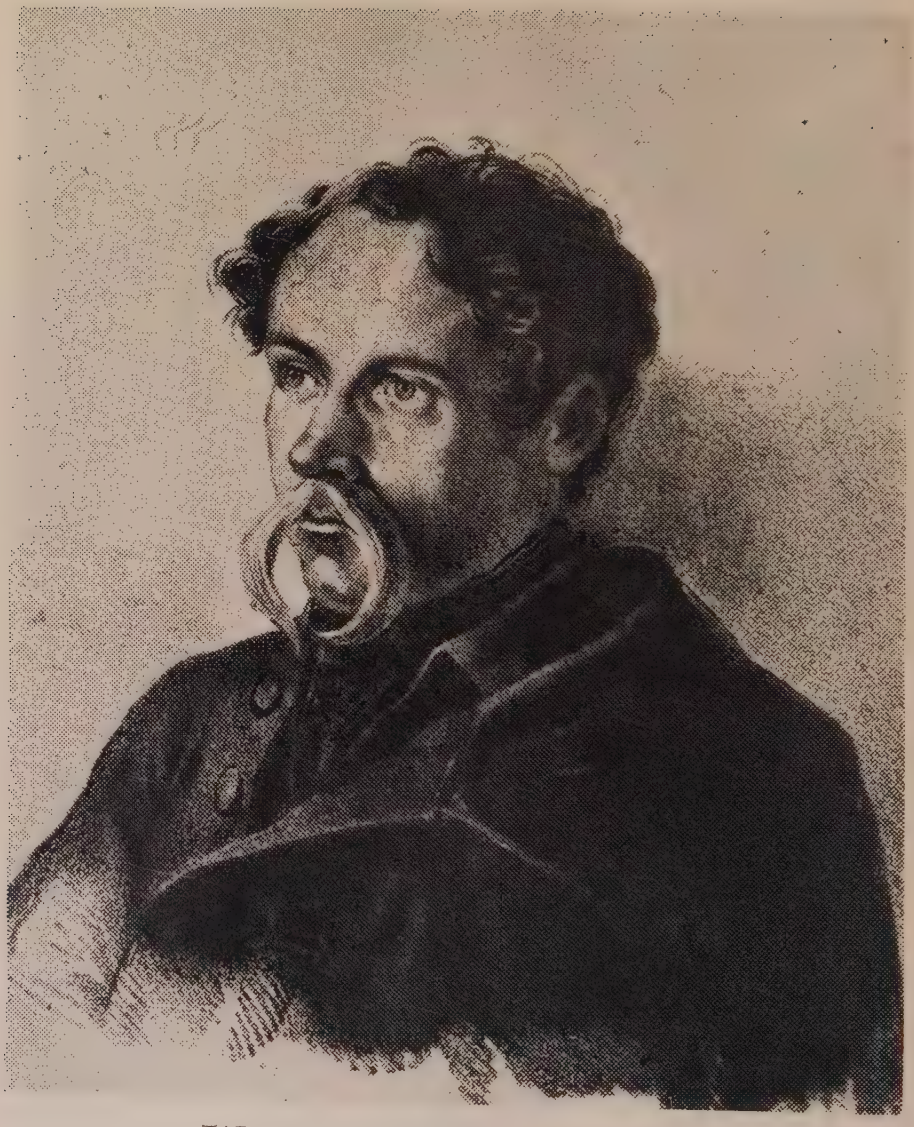
To przejście z rzędu „wiernopoddanych" do „wstępnej klasy", że tak powiem, zbrodniarzy politycznych ma może na myśli poeta jako przegrodę między „pierwszym" a „drugim" okresem swej poezji, analogicznie do przedziału między „drugim" a „trzecim", którym była jeszcze bardziej zasadnicza przemiana pozycji społecznej: przejście z „wolnej stopy" pod rygor dyscypliny wojskowej na froncie wojennym. Tak więc, po wejściu w „drugi" okres twórczości i drugi etap kariery buntownika, jak zachowywał się Zabłocki?

Oficjalnie, tak też zaznacza w ogólnej lokalizacji swej twórczości, przebywał w Witebsku; faktycznie — jak widać z treści i z datowania pojedynczych utworów, ciągle wypadał w sąsiedztwo, czasem o kilkadziesiąt i więcej kilometrów, np. do powiatu Horodeckiego (którego jednym z ostatnich marszałków był Jakub Łada-Zabłocki), gdzie stał „domek ojczysty" poety. Rozgałęzione stosunki nieprawomyślnego młodzieńca, rozsiewającego zarazę „rozpustnych" (jak się mówiło w urzędowym stylu rosyjskim) myśli, nie mogły być mile widziane przez policję; a w dodatku wiersze, które obyczajem ówczesnym krążyły w odpisach! Samo ich puszczanie w obieg było wykroczeniem przeciwko cenzurze; a w dodatku niechby się znalazły akcenty polityczne! Z tej strony twórczości Zabłockiego nie znamy, ale możemy być pewni, że takie istniały; za bardzo niewinne w naszej ocenie utwory Puszkin, a bliżej chronologicznie Zabłockiego Lermontow nie byle jakie ponieśli konsekwencje. Nic więc dziwnego, że mogło to spotkać Zabłockiego, nawet bez udziału w jakimś sprzysiężeniu, i że po trzech latach takiej konduity, aresztowany na początku 1837 roku (wypuszczonego znacząco z liczby wymienionych kolejno przez poetę lat twórczości!), gdzieś w połowie lata wprost z więzienia został wywieziony na linię kaukaską.

Ta właśnie okoliczność, to wykreślenie roku przed wygnaniem przemawia przeciwko innej, typowo „antybronzowniczej" hipotezie, którą by można było zbudować opierając się na innych, licznych lecz niejasnych aluzjach tekstu, odnoszących się do jakiegoś dramatu przeżytego w „drugim okresie": wina, do której popełnienia przyznaje się, potępiona przez otoczenie, nawet najbliższe, nie ma oczywiście nic wspólnego z postawą Polaka względem ciemiężycieli narodu. „Po moich marzeń zawczesnym pogrzebie, Gdy mi nadzieja złote drzwi zatrzasła... Wołali ludzie: „on godzien tej kary!" ... Przecz że mi oni przebaczyć nie mogą, gdym moje winy obmył łez potokiem"... — mówi poeta w wierszu ze znaczącym mottem „Chcąc mnie sądzić, nie ze mną trzeba być lecz we mnie" (oczywiście bez podpisania tych słów niecenzuralnym nazwiskiem autora). Jeszcze wyraźniej w „Posłaniu" Do Józefata Jachymowicza „gorliwego zwolennika ustaw Epikura" (tradycyjna u Puszkina m. in. peryfraza na określenie „filozofa", wolterianina), którego przyjął i pocieszał w swoich Prużkach:

Kiedy mię ścigał gniew przeznaczenia,
Gdym w zmiennej losów kolei,
Upadł ze szczytów szczęścia i świetnych nadziei
Na szczebel ostatniego w świecie upodlenia,

OLGA BOZNAŃSKA: PORTRET RZEŹBIARZA ZBIGNIEWICZA 1938



TADEUSZ ŁADA-ZABŁOCKI (1812(?)—1847)

— Gdym słyszał nieprzyjaciół radosne okrzyki,
I widział uśmiech wzgardy na twarzach rodzeństwa...

Co by to było? Jakaś historia miłosna, do czego można by wyczytać ciemne aluzje w umieszczonej na końcu przed-kaukaskich wierszy apostrofie „Do mojego opiekuńczego geniusza": „nieprzeparte ogniste uczucia, Co go z drogi ujrzanej aniołów obliczem Zawiodły w przepaść zepsucia?" i podobnie gdzie indziej. A może po prostu jakaś przegrana w karty zapłacona nie swoimi, bo np. rodzinnymi pieniędzmi z krzywdą „wiekiem nachylonej matki, młodszego brata i maleńkiej siostry". W tych samych utworach lub sąsiednich zjawiają się zapowiedzi pielgrzymki w dalekie, egzotyczne kraje, losu wygnańca itp. Czyżby przeczuwał? a może projektował sam wyrwanie się z otaczającej prozy życia, zaciągając się dobrowolnie do wojsk kaukaskich, tak jak pół wieku później zaciągano się do Legii Cudzoziemskiej? Hipoteza kusząca, ale zbyt wiele świadczy przeciw jej możliwości.

Cokolwiekby z tym było, ostatnie dziesięć lat swego krótkiego życia Tadeusz Łada-Zabłocki spędził w krainach kaukaskich, dzieląc los rodaków-zesłańców politycznych, sam nazywając się wygnańcem, widocznie ze słuszną aprobowaną przez nich racją. Wiersze, wszystkie poddatowane, najbardziej są liczne z pierwszych lat pobytu, spędzonych w obozach wojennych, w marszach, w bitwach: są to warunki sprzyjające twórczości lirycznej, jedynej wśród nich możliwej. Żołnierska śmierć towarzysza była nieraz poecie okazją do pieśni, na równi ze wspaniałością otaczającej natury; w innych zaduma nad własną dolą, tęsknota do ojczyzny; w innych zwraca się do napotkanej na postoju Gruzinki albo upadłego anioła, którego może oderwać od harfy okrzykiem: „chodź w raj mych objęć ze świata zepsucia, ukryj na łonie moim twarz przelękłą..."

Niemałą cząstkę tej twórczości zajmują apostrofy do przyjaciół indywidualnie wybranych, najbliższych rodem lub skłonnością poetycką (Wł. Strzetelski) albo gromadnie zebranych za stołem braterskiej uczty. Lubiany przez nich za serce szlachetne, za dar pieśni i wyższy polot umysłu, staje się on z latami ich jakby reprezentantem, ich „poetą" *par excellence*, bliskim ich sercu, choć dalekim w zadumie: taką jego sylwetkę daje M. Butowt-Andrzejkowicz w swoich „Szkicach Kaukazu". Wiersze jego drukują pisma literackie w kraju, zwłaszcza organy demokratycznej i postępowej młodzieży; związanemu z tymi kołami wydawcy R. Podberezkiemu zawdzięcza publikację tom, o którym mówimy. Towarzyskie i miłe usposobienie, łącznie z niepospolitą kulturą ducha ułatwiają mu nawiązanie licznych stosunków, także poza kołami rodaków, gdy w ostatnich latach, po awansie oficerskim, przebywa, jak widać, przeważnie poza linią bojową, w miastach błogosławionej Gruzji, zwłaszcza w Tyflisie. Mniej powstaje w tych latach utworów lirycznych: mniej silnych wzruszeń, bodźców wywołujących bezpośrednią reakcję, więcej warunków do innych prac literackich, zostawionych niestety w rękopisach (wzmianka u Korbuta), a o których poziomie możemy jak najlepiej przypuszczać ze względu na przygotowanie umysłowe.

Nie znamy okoliczności, wśród których śmierć w roku 1847, w wieku najwyże lat 35, prace mu te przerwała; nie ma żadnych wskazówek, żeby ją zadała prze czuwana w melancholijnych rozmyślaniach obozowych „kula górala".

4. KULTURA LITERACKA

Nic to innego jak wyspecjalizowana pod wpływem skłonności osobistych ogólna kultura duchowa. Rozwoju tej ostatniej między innymi dawały warunk pochodzenia ze sfery, która była niewątpliwie częścią ówczesnej „inteligencji" polskiej, a nawet „inteligencji pracującej". Nie wiem czy tak dosłownie, jak syn komornika, Rymwid-Mickiewicz herbu Poraj z mitrą, lub syn profesora, Słowacki herbu Leliwa; jeśli nawet ojciec jego był „possesjonatem", Łada-Zabłocki jak widzieliśmy z poprzednio przytoczonego wyznania zgryzoty, iż nie jest wsparciem matki i młodszego rodzeństwa, był z urodzenia przeznaczony do pracy na swój chleb powszedni. Uboga ziemia i surowy klimat jego ściślejszej ojczyzny nie robił z niej kraju „panów" lecz „szlachty", a to przeciwieństwo, nawiasem mówiąc, jest najbardziej wyraźnie stwierdzonym w literaturze XIX wieku antagonizmem klasowym (nie stanowym, gdyż „szlachcic na zagrodzie" itd.), układu społecznego Polski ówczesnej.

Przy swej „wiejskości" — szlachta była, jak to dawno sformułowano u nas i za granicą, polską *midle class*, odpowiednikiem wykształconej burżuazji i warstwy urzędniczej, pepiniery literatów we Francji. Przeciętny „obywatel", zwłaszcza białoruski, poszukiwał dla siebie i dla swych dzieci polepszenia bytu przechodząc w szeregi „wolnych zawodów", prawników, inżynierów, lekarzy lub na służbę państwową. Stąd dbałość o kształcenie i rozwój umysłowy młodzieży. Patriotyzm, demokratyczność i polityczny radykalizm naszej szlachty został stwierdzony i przez ówczesnych obserwatorów zagranicznych ruchów rewolucyjnych i przez dzisiejszych ich historyków, nie wyłączając radzieckich. To nawiasem, dla klasowego uzasadnienia przynależności Zabłockiego (pochodzącego z typowej patriotycznej rodziny, z której obok Jakuba marszałka, znamy Onufrego, studenta-agronoma w Horkach, powstańca i zesłańca po 63 roku), do kół ówczesnej lewicowej inteligencji, w której sztandarowym organie „Gwiazda" jest czołowym poetą. Z tego samego rodu pochodził znakomity poeta stanisławowski Franciszek Zabłocki, wielki i swą cnotą patriotyczną; inna to jednak linia, osiadła na Wołyniu.

Zanim do tego przyszło, otrzymał solidne klasyczne podstawy wykształcenia humanistycznego u Bazylianów witebskich, potem słuchał pewnie L. Borowskiego w atmosferze literackiej i artystycznej Wilna (opisanej wielokrotnie przez jego rówieśnika Kraszewskiego), wchłaniał entuzjazm dla filozofii i filozoficznej poezji romantyzmu niemieckiego w punkcie ich wsysania przez Rosję — w Moskwie. Najwięcej jednak zawdzięczał pewno nieustannej pracy nad sobą, nawet w warunkach zesłania i służby żołnierskiej. Tam np. poznał język i literaturę gruzińską, a przy pomocy znajomego Rumuna przekładał „pieśni gminne romelijskie", nie zrażając się wyrażaną w nich nienawiścią do Polaków. Skrapiane

zami stronice Schillera i „Manfred" weszły do przeżyć młodości. Później, opanowawszy język angielski, jak świadczą wcale niebanalne motta z Szekspira, jest czytelnikiem i tłumaczem mniej znanych w Polsce poetów. Chmielowski twierdzi, że był pierwszym u nas czytelnikiem Shelleya: przekładów z tego poety nie znajdujemy w tomie „Poezji", natomiast motto (str. 173) oraz historię jego śmierci (bez wymienienia nazwiska) w jednym z młodzieńczych jego poematów (str. 83, 84). Za to innych poetów angielskich spotykamy wybór bogaty, bądź w mottach (zaczynając od pierwszego z Byrona, tegoż, m. in. szereg dalszych), bądź w przekładach, na które zwracam uwagę redaktorom przygotowywanej obecnie do druku antologii poezji angielskiej, im też pozostawiając ocenę ich wierności i wartości poetyckiej; wyliczmy nazwiska w porządku, w jakim najdujemy je w książce: Thompson, Felicja Hemans, Tomasz Moore (trzy twory), Byron (pięć utworów), Southey, Shakespeare, Colleridge.

Z poezji niemieckiej nie ma przekładów, jest motto z wielekroć wspominanego chillera. Za to przekonywujące dowody znajomości języków romańskich i arydzieł ich poezji; zwłaszcza Dante cytowany licznie we wcale nie zbanalizowanych ustępach, podobnież i Tasso (przypomniany także w relacji legendy o miłości Kniaźnina do księżniczki Czartoryskiej). Mniej egzotyczne od wspomnianych już pieśni rumuńskich (tej poezji Zabłocki był chyba pierwszym u nas tłumaczem) jest wiersz hiszpańskiego poety (E. M. de Villegas); początek oryginału podany przed przekładem świadczy jednak, że śmiała metaforyka „w guście hiszpańskim" nie odpowiadała tłumaczowi. „Przez złote piaski biegniesz srebrnymi stopami, o słodkie źródło chłodne", oto przekład dosłowny, gdy u Zabłockiego: „O źródło jasne i chłodne Po piasku złotym i czystym Przetaczasz nurty łagodne".

Z poezji francuskiej Parny, Lamartine i Hugo, reprezentowany krótkim lecz charakterystycznym utworem, co świadczy o dobrej orientacji Zabłockiego, nie mającego przecież możności, tak jak my, ogarnąć z lotu ptaka olbrzymiej produkcji szefa romantyzmu francuskiego; oprócz tego w mottach cytaty z „Nowej Heloizy" i „Renégo". Rezydując na wschodzie, Zabłocki miał dodatkowe racje do zainteresowania się jego poezją; więc przekłady z perskiego, z gruzińskiego, z Koranu; cytaty z literatury arabskiej po francusku i po angielsku: ale przed wyjazdem na Kaukaz pisany wiersz zaopatruje, jako romantyczny ubownik orientalizmu, w motto z Hafiza w przekładzie J. Wiernikowskiego.

Śledził więc uważnie bieżącą poezję polską; tak, prócz Mickiewicza, kładzie dwa razy przed swymi utworami cytaty z Kraszewskiego-poety, swego rówieśnika; w jednym z młodzieńczych utworów pobrzmiewa echo „Rusałek" Zalewskiego. Ale atmosfera romantyzmu, w której żyje, nie zdoła go oderwać od przeszłości klasycznej, w której tkwią korzenie jego kultury duchowej: przekłada Horacego, zna poetów stanisławowskich, specjalnym kultem otacza Kniaźnina, którego uważa za największą chwałę swej prowincji. Jak nikłe tam były wówczas wpływy kultury zaborców, świadczy jeszcze raz twórczość naszego poety: Puszkin przypomina się nam tylko tym wierszem, który znamy z przekładu Mickiewicza, a Lermontow, akurat równoczesny zesłaniec na Kaukaz, w jed-

nym także utworze, którego pierwsza zwrotka („Chmurki złociste, chmurki sr brzyste") uderza podobieństwem rytmu i melodii do sławnego wiersza „Tucz niebiesnyja, wiecznyje stranniki..."

5. WARTOŚCI ARTYSTYCZNE

Sympatyczna sylwetka człowieka, nieprzeciętne oczytanie, wykształcenie i po ziom kulturalny, ofiarny udział w walce o wolność — wszystko to jeszcze ni jest dostatecznym powodem, żeby go wskrzeszać jako poetę, jeśli dzieło jego ni wartościowego nie wnosi do skarbnicy poezji polskiej, jeśli nie jest przynajmni ogniwem w nieprzerwanym łańcuchu jej rozwoju. Nie próbując rozdymać jeg znaczenia, nie zakrywając oczu na bladość jego ekspresji, której zresztą zbana lizowanej, „uzwyklonej", startej w stuletnim użyciu, nie potrafimy dziś oceni należycie, przypomnijmy sobie raczej, zwłaszcza my, ludzie starsi, jak zbladł wdzięki tej poezji, którą zachwycaliśmy się w latach naszej młodości, która wy pływała spod piór o wiele głośniejszych owocześnie, bardziej reprezentacyjnyc dla swego czasu. Żeby sądzić sprawiedliwie, trzeba to brać porównawczo, na tl epoki, a wówczas przyznamy mu nie tylko pierwsze miejsce pośród poetów „Gwiazdy" ale i w ogóle niepoślednie na tle ubożuchnej naszej liryki w kraj w pierwszym piętnastoleciu po powstaniu listopadowym.

Na tym tle uderza mile przede wszystkim jakieś „serio" tej twórczości, bral tych „hołubców" poetyckich, których popularności wyrazem jest sława Pola a które swej współczesności wytykał w „Promethidionie" Norwid („Polski... zamach": „ho! hop — koniku mój, rwij się od żłoba"). Jeśli te hołubce mają by właściwością narodową, to u Zabłockiego stwierdzić i podnieść należy ponad czasowy i ponadnarodowy charakter pojęcia poezji, realizowanej lepiej lub go rzej w jego utworach. Jest to poezja, najsurowiej mówiąc, „wzniosłych komuna łów" (*„de sublimes lieux-communs"*), a w łagodniejszym określeniu — wznio słych prawd filozoficznych, przybierająca niekiedy postać rozwinięcia małyc systematów metafizycznych (jak w wierszu „Na śmierć Wł. Strzelnickiego" „Gdzie wieczny Duch materyą przesiąka I pędzi ją do wzięcia nowych form Gdzie forma po dopiętym celu pęka..."), wyrażonych bez pedanterii, bez zawikła nia. Przypomina się Asnyk z najlepszych refleksyjnych wierszy przedostatnie doby — o ileż późniejszej chronologicznie niż twórczość Zabłockiego.

Te wypowiedzi i refleksje w sprawach posiadających niezawodne skojarzenia uczuciowe (los człowieka na ziemi, zadanie poety wyższego szlachetnością du cha nad „ciżbę", śmierć, wieczność, losy pozagrobowe ducha wyzwolonego ze złudy świata zjawisk), przesiąknięte pesymizmem, stanowiącym jakby wyraz rozczulenia nad nędzą naszej „kondycji człowieczej" (por. drugi z przedruko wanych wierszy) — wszystko to wyrażone jest słowem szlachetnym i poetycz nym, słownictwem o silnym wydźwięku emocjonalnym.

To piękno wysłowienia zasługuje na silniejsze podkreślenie. W przeciwsta wieniu do tekstów całej współczesnej mu falangi literatów na Litwie i Rusi, ję zyk jego zawiera mało prowincjonalizmów, a rusycyzmy zjawiają się dopiero po długim pobycie na zesłaniu. Ustępuje mu pod tym względem nawet Kraszew-

ki pierwszej połowy twórczości. Jest to piękna, literacka, ściślej poetycka pol-czyzna; na tle języka jego prowincji już po pierwszym rozbiorze oddzielonej d wspólnoty państwowej i kulturalnej z resztą narodu, gdzie poza tym nie lko zagonowa, ale i znaczna część średniej szlachty, „dworzaństwa", używała otocznie białoruszczyzny, nie oddzielona jeszcze od ludu wyznaniem, unickim eszcze także w niektórych nawet zamożniejszych domach (dopiero w związku kasatą unii przyjmujących, z ominięciem zarządzeń łapówką, obrządek łaciń-ki dla zachowania narodowości, identyfikowanej z wyznaniem) — świadczy kulturze osobistej Zabłockiego, o jego oczytaniu, a także o czujności na tym unkcie, charakterystycznej dla rasowego pisarza, poety, opracowującego ma-eriał słowa; może zresztą zaważyło pochodzenie z kulturalnej i patriotycznej odziny.

Ten czysto polski język poetycki zadziwia często nowoczesnością: prawda, e ze swej istoty winien być bardziej niezmienny niż język potocznego życia, le tu spotykamy wyrazy, których byśmy się spodziewali dopiero za Młodej Polski np. „jaśń".

6. WERSYFIKACJA

Wrażenie poetyczności zaokrągla doskonała forma wiersza, nie tylko poto-czystego i gładkiego, co czytelnik niniejszych uwag mógł już zaobserwować z wtrąconych przytoczeń. Przejrzenie tomu zadziwiłoby go urozmaiceniem stro-fiki, bezprzykładnym na tak szczupłej stosunkowo przestrzeni. W fachowej roz-prawie wymieniłbym szereg zwrotek, nieznanych Łosiowi, np. tetrapodia amfi-brachiczna przekładana jambiczną „W dumie nocnej", z okresu przed zesła-niem; nieskończenie więcej i bardziej skomplikowanych znajdziemy w okresie kaukaskim, zwłaszcza zwracają uwagę „Romans", „Ach czas już czas", „Przy-lot anioła" i pierwsza z „Melodii irlandzkich" Moore'a; prostsze ale chyba też przed nim nieużywane typy zwrotek przedstawiają „Do mojej matki" i „Lez-ginka"; szczęśliwie też używa „rytmów mieszanych", czego dowodem „Noc w mojej młodości", „Do J. Jachymowicza".

Ale to dopiero jedna strona twórczego wysiłku naszego poety w tej dziedzi-nie. Druga strona, bardziej zasadnicza, to jego uczestnictwo w wielkiej przemia-nie wiersza polskiego, odbywającej się w epoce romantyzmu — wcale nie tak gładko i nie bez nawrotów wstecz — choć zaczętej już w XVIII wieku: prze-mianie od wiersza staropolskiego, czysto sylabicznego, do nowożytnego, syla-biczno-tonicznego w nadanym przeze mnie sensie tego terminu. (Por. „Zarys wersyfikacji polskiej", cz. I. Wilno 1936). W tym postępowym ruchu przypada T. Zabłockiemu rola awangardy, o wiele swój czas wyprzedzającej.

Już przejrzenie jego tomu wskazuje na bezwzględne przyjęcie przezeń od po-czątku twórczości sylabo-tonizmu we wskazanym wyżej znaczeniu. Jeśli używa on tradycyjnych 13-o i 11-ozgłoskowców, nie ma w nich mowy o odstępstwach przedśredniówkowych, dwa główne akcenty są na dobre utrwalone na swych miejscach; 8-o zgłoskowiec trocheiczny nigdzie nie jest mieszany z trójakcento-wym (jedno jedyne odstępstwo znajdujemy wśród najwcześniejszych utworów: licencja wymuszona zapełnieniem treściowym — „dziką pieśnią spustoszenia" —

odwołująca się po usprawiedliwienie do licznych tego rodzaju odstępstw w tr
dycyjnej od XVIII wieku zwrotce z 11-zgłoskowców przekładanych ośmi
zgłoskowcami, od Trembeckiego po Mickiewicza). Mnóstwo też utworów pis
nych wierszem „miarowym", według określenia dawniejszych badaczy wersyfik
cji; ale nakreślony stan techniki wiersza nie jest czymś wyjątkowym w epo
Zabłockiego: osiągnięty szybkimi krokami przez poetów romantycznych, up
wszechnia się, stabilizuje, wydoskonala się w coraz większym urozmaiceniu z
ich następców aż po schyłek Młodej Polski. Dopiero po wydaniu tomu, w wie
szach z „Gwiazdy", T. Zabłocki staje się przedstawicielem najbardziej skra
nego, a przez to niepowszedniego zaostrzenia tendencji w kierunku radykalneg
zerwania ze staropolskim systemem wersyfikacyjnym, którego pokaźne ślad
tkwią i do dziś dnia w praktyce poezji polskiej. Nadal istnieją mianowici
dawne średniówki, i to nie tylko w zachowanym całkowicie, po wzbogaceni
ich wyznaczników dwoma stałymi akcentami, „tradycyjnych" wierszach, ja
trzynastozgłoskowiec. Wiersze przeistoczone całkowicie w „miarowe", np. dzie
więciozgłoskowiec, stanowiący odtąd czterostopowy jamb, zachowuje po swyn
staropolskim przodku przygniatającą większość, jeśli nie bezwyjątkowość
wśród wierszy o przerwie międzywyrazowej po piątej zgłosce. Jest to oddzia
ływanie właściwości materiału językowego, który najdogodniej w ten sposó
wmieszcza się w metrum. Podobnież w nowopowstałych wierszach „miarowych"
amfibrachy stają się zawsze osobno występującymi wyrazami lub członam
akcentuacyjnymi i złożony z nich wiersz przybiera jakby postać staropolskieg
„drobionego" stale na trzyzgłoskowe cząstki padwanowego wiersza czyst
sylabicznego.

Taką budowę posiada też przeważnie „Ozymund" Zabłockiego, ale i tu mamy
wiersze o innym rozczłonkowaniu, uderzającym nas niepowszedniością spadków
przed przerwą międzywyrazową, zwłaszcza wyraźnych, gdy użyty został wyraz
sprzeczny ze zwykłą paroksytoniczną akcentuacją polszczyzny: „Z nich leje się
ocean blasków..." — „Jam Ozymund wielki król królów na ziemi". O wiele
bardziej uderza ta tendencja w wierszu „Na Wł. Strzelnickiego" (który zaty-
tułowaliśmy inaczej dla wyrwania z „kontekstu anegdotycznego", zuniwer-
salizowania utworu nazbyt dosłownie „okolicznościowego").

Tradycyjny jedenastozgłoskowiec, zachowany po utrwaleniu akcentu przed-
średniówkowego w wersyfikacji nowopolskiej, stał się wkrótce, bo już w „Be-
niowskim", terenem eksperymentu prowadzącego do jego przemiany w pięcio-
stopowy jamb bez średniówki. Ale znoszenie średniówki przez Słowackiego jest
dorywcze i nie posiada charakteru systematycznej, konsekwentnej pracy nad
przemianą metrum w całości utworu; tam zaś, gdzie Słowacki podkreśla tok
jambiczny, np. w chórze „Lilli Wenedy", dotyczy to niewielkiego fragmentu,
a u jego naśladowców wiersze typu „Piorunów deszcz okropny — świat się
wzdryga" stają się wzorem nowego sztywnego schematu metrycznego — jede-
nastozgłoskowca z męską średniówką po czwartej zgłosce.

Przykładu natomiast tak konsekwentnego zastosowania na znacznej prze-
strzeni bezśredniówkowego pięciostopowego jambu, jak w przedrukowanym tu

tworze o Wł. Strzelnickim, nie znam w dziejach poezji polskiej. Na 84 wierze tylko 54 mają przedział międzywyrazowy na miejscu zwykłej średniówki j. po piątej zgłosce, i to przeważnie zatarty przerzutem składniowym. Wiersze o zniesionej całkowicie średniówce stanowią absolutną mniejszość, mimo to można uważać ich ilość za maksymalny rezultat świadomego wysiłku w walce z bezwładnością materiału językowego. Znoszenie średniówki odbywa się bądź przez umieszczanie okrakiem na jej miejscu wielozgłoskowego wyrazu, jak w zapowiadającym intencję metryczną autora w pierwszym wierszu („O płaczcie, przyjaciele, swego brata"), bądź z dodatkiem zastosowania w pobliżu tego miejsca członu akcentowego o niezwykłym, uderzającym czytelnika polskiego spadku męskim („Rozbitych harf niedomówiony dźwięk"), lub jeszcze efektowniej — daktylicznym („Jak lilia legł pod oddechem burzy"). Wszystko to, łącznie z rymami męskimi drugich i czwartych wierszy zwrotek uwydatnia i podkreśla jambiczny tok całości. W rezultacie mamy — przy zupełnej regularności metrycznej — niezwykłe urozmaicenie rytmiczne, wynikające także z oryginalnych „przyspieszeń", tj. zaniechania akcentów w miejscach przewidzianych dla nich przez schemat metryczny. Ale niepospolita wersyfikacja nie jest jedyną zaletą tych, najpóźniejszych, znanych nam utworów Zabłockiego, i nie ona tylko skłoniła nas do ich przedruku.

7. KONKLUZJA

Są one dobrym przykładem potwierdzającym sumaryczną charakterystykę poety w jego postawie światopoglądowej i wartościach artystycznych jego dzieła. Pomimo zdarzających się niezręczności (najdotkliwsza w „Ozymundzie" o nogach z kamienia wybiegających przed oko wędrowca) są to nietuzinkowe okazy ówczesnej liryki „krajowej", ze względu na wszechludzkość tematyki, polotność i szlachetność myśli, jej ton uczuciowy, piękno wysłowienia i wiersza. Wyniosły a zarazem ludzki pesymizm w wejrzeniu na świat i sztafaż egzotyczny (a przynajmniej egzotyczne miejsce zadatowania, położone przy podpisie), robią z tych utworów jakby rodzimy odpowiednik pewnej przynajmniej części liryki Lermontowa, współcześnika i współwygnańca na Kaukazie. Nie chcę wzywać nadaremno do porównania nieśmiertelnych arcydzieł wielkiego poety, ale np. wiersz ku pamięci poety, księcia Odojewskiego przychodzi na myśl przez analogie tematyki i nawet struktury metrycznej. Mimo niepowrotną prawdopodobnie zatratę całej tej części dzieła Tadeusza Zabłockiego, gdzie wypowiada się ówczesny konspirator i bojownik polityczny (chyba przypadkiem wypłyną w jakichś archiwach policyjnych, wyjaśniając równocześnie ściślej powody zesłania; że taka twórczość istniała, mamy niewątpliwe dowody w charakterze literackiego otoczenia naszego poety), interesuje on jako człowiek w genealogii demokracji polskiej i jej stosunków z radykalnym odłamem społeczeństwa rosyjskiego (kto był Wyszesławcew, utalentowany autor portretu?).

Przypomnienie zapomnianego romantyka — niejednego zresztą, na to zasługującego, a bardziej może zatartego w pamięci niż on — wydaje mi się nie od rzeczy i na czasie.

OLGA BOZNAŃSKA

Boznańska przezwyciężyła czas. Przed rozważeniem jej spuścizny artystycznej należy się kilka słów jej osobistości. Statuetka Ludwika Pugeta oddaje doskonale nie tylko jej fizyczne podobieństwo: od tej rzeźby idzie ów przedziwny fluid, który udzielał się każdemu, komu dane było zbliżyć się do artystki. Ten wygląd zewnętrzny utrzymywała Boznańska przez długie dziesiątki lat — po prostu stanął dla niej czas; zachowała modę z pierwszych lat XX-go wieku w ubraniu i uczesaniu i nie spostrzegała co się dookoła niej dzieje, i to nie tylko w modzie. Na wpół tylko docierały do jej świadomości fakty i przemiany dokonujące się w życiu politycznym i społecznym, a nawet w sztuce. Zdziwiła się nawet niezmiernie, gdy w rozmowie z nią starałam się związać jej malarstwo z impresjonizmem. Istotne znaczenie posiadało dla Boznańskiej jedynie jej własne malarstwo, w którym skupiała się treść jej życia. To jej zobojętnienie dla spraw tego świata było tak zupełne, że dziwiła się wszystkiemu, a każde zdarzenie było dla niej nadzwyczajne i niezwykłe. Dawało to powód do przepysznych anegdot o dziwactwach Pani Olgi. Mieszkała jak wróżka ze staroświeckiej powieści, otoczona faworytami ze świata zwierzęcego, żyjąc byle jak, często gęsto niedojadając — ale swoje zwierzątka rozpieszczała i karmiła je samymi smakołykami.

Równie głośno mówiono o dobrym sercu Boznańskiej; był to rys istotny jej wielkiego charakteru. Stąd płynęło to zrozumienie jej dla wszystkiego co ludzkie. Xawery Dunikowski opowiada, że gdy jej pozował do portretu w Paryżu, musiał strząsać ze siebie zbędne dla efektu kolorystycznego białe plamki żywych myszek. Spoglądając na jej życie i twórczość ujrzał w jej stosunku do ludzi i świata zewnętrznego jakby odblask św. Franciszka z Assyżu. Zwłaszcza w stosunku do ludzi przejawiała się jej dobroć bez granic, nieraz nadużywana. Dom jej otwarty był dla wszystkich potrzebujących pomocy, zwłaszcza dla artystów.

O nieładzie panującym w jej pracowni kursowały legendy. Wiedziała o tym Pani Olga i pierwsze pytanie, które mi zadała, gdy mnie w r. 1938 wprowadził do niej Mieczysław Treter było — „czy u mnie naprawdę tak brudno jak powiadają?" Przyznam, że tego brudu nie dostrzegłam, był natomiast nieład taki, jaki zazwyczaj wytwarzają stosy od lat gromadzonych rzeczy i przedmiotów

artystycznych. Spod tego chaotycznego stosu Mieczysław Treter z niemałym trudem wydobywał obrazy na *biennale* do Wenecji. Nad nieładem tym panowała dostojna, poważna osobowość samej artystki. Kontrast był przedziwny: na tle niedbałego wnętrza rysowała się sylweta wątłej, drobnej kobiety o dużych ciemnych, gorejących oczach i ściągłych rysach. Wydawało się, że żyje poza czasem, obojętna na przemiany wieku, a niemodne jej ubranie miało już charakter czegoś stylowego. Skupiona, poważna, znała wagę swych słów. Biło od niej dostojeństwo życia ofiarowanego aż do samozaparcia sztuce. Każdy odwiedzający artystkę odczuwał nieodparcie jakiś urok ascezy i tego najwyższego człowieczeństwa, które jednoczy się z pięknem i zarazem z wyrzeczeniem.

Boznańska żyła po śmierci swej siostry samotnie w Paryżu, otoczona kultem i przyjaźnią entuzjastów jej sztuki. Jakie były jednak ostatnie chwile jej życia w Paryżu pod okupacją niemiecką? Nieobojętne są dla opinii polskiej ostatnie lata Boznańskiej jak też i troska o jej spuściznę artystyczną. Do r. 1939 artystka pracowała intensywnie nie słabnąc w swym natężeniu twórczym. Czynniki miarodajne winny się zaopiekować ostatnimi dziełami Olgi Boznańskiej, by nie rozeszły się niepostrzeżenie po świecie.

Na wystawie krakowskiej urządzonej w Pałacu Sztuki przy Placu Szczepańskim zdołano zgromadzić siedemdziesiąt dzieł Boznańskiej z różnych okresów jej twórczości, co było godnym uczczeniem artystki. W Krakowie nie ma jednak dzieł z ostatniego okresu, poza jedynym „Portretem rzeźbiarza Zbigniewicza" (1938). Zebrano wiele arcydzieł, ale najznakomitsze znajdują się za granicami kraju, tak, że najwyższych osiągnięć artystki nie mogliśmy oglądać. Pokazano równocześnie wiele dzieł słabszych, do których wystawienia sama artystka niewątpliwie nigdy by nie dopuściła. Te poważne luki i brak wielu najważniejszych dzieł nie pozwalają określić twórczości Boznańskiej w całej pełni, można jedynie podjąć wstępną próbę charakterystyki. Trzeba jednak wysunąć postulat urządzenia możliwie w bliskim czasie wielkiej wystawy Boznańskiej w Paryżu i napisania na podstawie zebranego na niej pełniejszego materiału monografii. Zasługuje na nią malarstwo tej tak znakomitej artystki polskiej, która przez długie dziesiątki lat reprezentowała sztukę polską w najbardziej miarodajnych środowiskach zagranicznych.

Pisano wiele, że Boznańska nie zdawała sobie sprawy ze swej sztuki, że malowała intuicyjnie, że działała jak medium jakichś nieuświadomionych impulsów artystycznych. Z niektórych wypowiedzi artystki wynika jednak, że zdawała sobie sprawę z wartości swej sztuki. Nie pyszniła się swym dziełem, pełna prostoty posiadała jednak świadomość wagi swego dzieła. Równocześnie jednak nie zdawała sobie sprawy, jakie elementy składają się na jej sztukę i nie wiedziała, gdzie bije jej źródło. Długi jej pobyt w Monachium (przybyła tam w r. 1887 po raz pierwszy jako dwudziestodwuletnia dziewczyna i przebywała tam z kilkoma nawrotami osiem lat) spowodował, że czuła się związana z tym miastem swej młodości i sądziła, że tu nauczyła się malować. Powszechnie zaś łączono ją z malarstwem paryskim, nie dostrzegając silnej różnicy między jej sposobem malowania a sztuką paryską. Dostrzegał ją Pankiewicz, naj-

większa u nas świadomość artystyczna tego okresu, ale oceniał ją ujemnie. „To Monachium!" — powiedział mi, gdy rozmawialiśmy o Boznańskiej, a w słowach tych krył się sąd potępiający, dla Pankiewicza bowiem jedynie szkoła francuska była właściwym kryterium wartości.

Niewątpliwie przeceniała Boznańska wpływ Monachium na swe dzieło i niesprawiedliwy był również sąd Pankiewicza. Monachium, do którego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku pielgrzymowało wielu artystów polskich, wywierało istotnie na ich twórczość wpływ nader niekorzystny. Bez wszelkiej animozji narodowej stwierdzić wypada, że Monachium — w porównaniu z Paryżem — było środowiskiem artystycznym najzupełniej trzeciorzędnym i cytowanie nazwisk przeróżnych profesorów monachijskich, w których pracowni studiowała młoda studentka polska, niczego nie wyjaśnia. Malarstwo to na szczęście nie zaważyło na rozwoju artystycznym Boznańskiej. Wśród bardzo różnorodnych zainteresowań tych lat (studiowanie dawnych mistrzów, portrety w guście epoki, kompozycje („Zakonnica"), studia z natury („Dziewczynka" z r. 1891) — niewątpliwy jest bezpośredni stosunek artystki do przyrody, a przede wszystkim skupienie uwagi na zagadnieniach koloru. Świadczy o tym „Dama w białej sukni" (Kraków, 1889) mimo, że kolor jest tu jeszcze lokalny i twardy. Mówiło się wtedy w Monachium dużo o impresjonizmie francuskim i jego realizacjach. Odrzucenie tradycyjnych sosów przez monachijczyków i świeże spojrzenie na przyrodę jeszcze nie wystarczało. „Dziewczynka" Boznańskiej z r. 1891 jest wyrazem ówczesnych jej dążeń, a świetny zresztą „Portret malarza Nauena" z r. 1893, który przyniósł artystce złoty medal, wskazuje na dystans dzielący jej ówczesne malarstwo od impresjonizmu francuskiego i od jej własnych późniejszych poczynań.

A już wtedy w Monachium poprzez różnorodne próby przebija się u artystki zdecydowana wola opanowania koloru i chęć wyłącznego posługiwania się nim. I nagle na tle tych prób dwie dziwne niespodzianki — dwie kompozycje „W pracowni", z których zwłaszcza jedna daje rozwiązanie kolorystyczne w duchu malarstwa Maneta. Czystość koloru zdumiewa przy świetnym zestawieniu barw, dominują czerwienie i tony brązowe, zachwyca lśniąca faktura. Lecz nie w tym kierunku rozwinie się twórczość Boznańskiej.

Niewątpliwie u podstaw jej sztuki tkwi wizja artystyczna, a nie świadome i konsekwentne realizowanie programu czy założeń formalnej natury. Wizja artystyczna decyduje o charakterze malarstwa Boznańskiej, jak i o jego zawartości duchowej. Gdy chce się rozpatrywać twórczość tej artystki, musi się bardziej niż kiedykolwiek rozróżniać treść jej duchową od formy zewnętrznej, która wiąże się z tą wizją barwną. Obie te sfery łączą się niepodzielnie, ale rozróżniać je trzeba dla lepszego zrozumienia sztuki Boznańskiej, zwłaszcza, że mimo świetności rezultatów czysto formalnych, styl odrębny Boznańskiej począł się od podstaw duchowych. Chęć bowiem oddania wzruszonego widzenia modelu spowodowała, że u artystki przedmiot nagle staje się nieuchwytny, kontur zanika, postać zaznacza się subtelnie, niewyraźnie, jakby zdematerializowana, występuje jedynie w swych wartościach czysto wizualnych. Obserwu-

jemy to zdecydowanie w „Portrecie Marii Konopnickiej" z r. 1899 i w drugim „Portrecie kobiecym" z tego czasu, zresztą znacznie słabszym. Jakkolwick „Portret Konopnickiej" jest obrazem o wysokim poziomie artystycznym, nie wykazuje jeszcze tego zróżnicowania tonów, które nieco później charakteryzuje poczynania artystki. Obraz ten jednak jest dziełem, od którego poczyna się zwrot ku dalszym poszukiwaniom artystycznym.

Portret stanowi niemal jedyny przedmiot zainteresowań artystki. Gdy spogląda ona na człowieka, to poprzez jego obraz barwny stara się, by tak rzec, podać aluzyjnie charakterystykę jego osobowości. W malarstwie swym wyraża to bardzo swoiście; człowiek w jej ujęciu zatraca dotykalność swego istnienia i poniekąd następuje jego dematerializacja. Jest to istotny składnik stylu Boznańskiej. Tendencję tę obserwujemy bardzo wcześnie, gdyż jeszcze przed ustaleniem się jej właściwego stylu malarskiego. Człowiek przedstawia bowiem dla Boznańskiej więcej, niż może to dać jego barwna zjawiskowość. Nic tedy dziwnego, że przez jej pracownię w ciągu długiego żywota przesuwa się mnóstwo postaci: tuzy umysłowego i społecznego życia, wybitni ludzie ze świata artystycznego i naukowego, różne damy piękne i mniej piękne, grono przyjaciół, wreszcie dzieci, bo nawet ich psychikę umie artystka przeniknąć. W tej umiejętności odczuwania życia duchowego swych modeli wyraża się niewątpliwie subtelna kobiecość wielkiej artystki.

Mimo, że skala zainteresowań Boznańskiej jest niezmiernie różnorodna, stosunek jej do modela jak i też sposób charakterystycznego ujęcia kształtuje się jednolicie. Powstaje cała galeria „ludzi jakby za mgłą", którzy zdają się zatracać kontakt z rzeczywistością, obdarzeni za to intensywnym życiem duchowym. Jedno jest im wspólne: jakby smutek, zaduma czy melancholia. Jeden Pusłowski patrzy przenikliwie, bo nawet Sienkiewicz oddalony jest od rzeczywistości, jakby zamknięty sam w sobie; kobiety piękne i mniej piękne zawsze są istotami, których życie wewnętrzne, utajone, stanowi o treści ich istnienia. Nawet młode dziewczynki patrzą jakby z oddalenia na sprawy tego świata. W „Portrecie Księżnej Adamowej Sapieżyny" do tego wyrazu zadumy przyłącza się władczość i mądrość płynąca z doświadczenia. Gdy zaś artystka przedstawia model piękny a bezmyślny, to bezmyślność ta staje się cechą charakteru. Częściej jednak niż kobiety piękne maluje Boznańska kobiety brzydkie, pozbawione wdzięku, ale za to odkrywa w nich charakter („Portret Panny Esler"), albo też umie wyrazić w osobie portretowanej całą atmosferę środowiska kulturalnego czy sfery towarzyskiej, z której ona wyszła („Portret Pani w gronostajach z dzieckiem").

W portretach męskich malowana charakterystyka postaci narzuca się może jeszcze silniej. „Portret dra Chmielarczyka" jest nie tylko świetnym portretem indywidualnym, ale wiąże model z atmosferą jego epoki. Wynika to nie tylko z mody stroju i uczesania, bo ukształtowanie rysów, wyraz ust i wymowa oczu wskazują na lata panowania w literaturze i w życiu typów Zapolskiej. Kapitalnie wyczuwa Boznańska atmosferę kulturalną tych ludzi, jest więc malarką dusz ludzkich, co wyraziła w malarstwie środkami, które zdają się przeczyć

takim problemom. Przywykło się bowiem wiązać malarstwo Boznańskiej z impresjonizmem, w którego istocie tkwi pojęcie chwili, wrażenie czegoś ulotnego, a wyraz ludzi w sztuce Boznańskiej bynajmniej nie płynie z wrażenia chwili. Inną kwestią pozostanie, jak dalece sztuka Boznańskiej wiąże się z impresjonizmem, ale nawet w tej postaci, w jakiej ustaliło się jej malarstwo, fakt związania go z tak głębokim humanistycznym spojrzeniem na świat stanowi o jej odrębności na tle sztuki europejskiej w tej epoce.

Wizyjność postaci, ich dematerializacja spowodowała, że łączono imię Boznańskiej z malarstwem Carrière'a, co gniewało artystkę. W rozmowie, którą podaje Marcin Samlicki w swoim studium opublikowanym w *Sztukach Pięknych* (r. 1925) przyznaje artystka jedynie analogię w sposobie patrzenia na model, podkreślając niezależność swego poglądu na sztukę, który skrystalizował się przed jej przybyciem do Paryża. A jednak zobaczyła Boznańska obrazy Carrière'a wcześniej niż przyznawała, gdyż jeszcze w r. 1897 wybrała się ze swą przyjaciółką, Ireną Serda (późniejszą doktorową Zbigniewiczową), z Monachium do Paryża. Irena Serda została w Paryżu czas dłuższy na studiach malarskich, gdy Boznańska po pewnym czasie powróciła jeszcze do Monachium. Obie przyjaciółki wspólnie zwiedzały galerie i jak dzisiaj 82-letnia Pani Zbigniewiczowa z niezwykłą jasnością umysłu pamięta, malarstwo Velasqueza wprawiło je w szczególny zachwyt, jak też i Carrière'a, co po namyśle dodaje. Nie ulega więc wątpliwości, że Boznańska znała sztukę Carrière'a przed ustaleniem się jej własnego stylu malarskiego, co wcale nie umniejsza jego samodzielności, zwłaszcza, że różni się zasadniczo w sposobie kładzenia plamy barwnej. Carrière operuje gamą barwną ograniczoną do dwóch lub trzech tonów, wprowadza efekty świetlne, a plama barwna samodzielna zanika na rzecz ogólnego natężenia. Inaczej u Boznańskiej, tu problem malarski jest bardziej ciekawy, zwłaszcza, że nie przedstawia się tak jednolicie jak dotychczas sądzono. Ustalenie się stylu malarskiego Boznańskiej jest wynikiem samodzielnego procesu twórczego, mimo niewątpliwych impulsów zewnętrznych, zwłaszcza, że obserwujemy powolne pogłębienie się takiej wizji postaci i nadanie jej własnego wyrazu. „Portret Konopnickiej" z r. 1899 oznacza pewien etap w jej drodze rozwojowej, choć cechy te występują już w „Portrecie Dzieci" z r. 1897, znajdującym się w Muzeum Katowickim.

Łączenie jej malarstwa z Whistlerem też nie prowadzi do pogłębienia jej znajomości. Whistler również koncentrował swą uwagę na kolorze, lecz Boznańska poszła inną drogą.

Poznanie tej drogi prowadzi do ustalenia stylu artystki w różnych jego fazach. Impresjonizm warunkuje twórczość Boznańskiej w tej postaci, w jakiej się ona ustaliła, co już dziś nie ulega dyskusji. Ciekawszym zagadnieniem jest ustalenie źródeł, z których czerpała artystka, następnie musi zainteresować, w jaki sposób Boznańska zaczerpnięte elementy zastosowywała po swojemu. W latach ok. 1900 r., gdy Boznańska przybyła do Paryża, wykluwały się już nowe idee artystyczne, choć na zewnątrz impresjonizm święcił swe największe tryumfy. Ale wewnętrznie był on już zamkniętym w sobie rozdziałem, zwła-

szcza w swej doktrynie artystycznej. Pierwsza faza impresjonizmu i okres jego dojrzałości już minęły, dla malarstwa otwiera się zagadnienie postimpresjonizmu, a równocześnie zaczyna się zdecydowana reakcja na ten światopogląd artystyczny. Bonnard i Vuillard podjęli spadek po impresjonizmie, ale w ich malarstwie przychodzą i inne elementy do głosu.

Co uczyniła Boznańska z impresjonizmem? Niewątpliwie przejęła od niego plamę barwną czystą, którą kładzie świadomie według zasad jego teorii. Ale już w „Portrecie Pana Teisseyre" z r. 1903 plamy te nie występują oddzielnie same dla siebie, ale przenikają się nawzajem, zachodzą jedne na drugie, tak że materia malarska posiada swoiste piętno. Cecha ta występuje również w „Kwiatach", tak że właściwie zatraca się sens impresjonistycznego działania plamy barwnej, działa ona niejako dla pewnej konstrukcji formy, w znaczeniu kolorystycznym oczywiście. Plama barwna posiada w obrazach wagę niezwykłą i duży ciężar gatunkowy. Zestrojenie tonów jest bardzo przejrzyste i jasne. „Portret Feliksa Jasieńskiego" z r. 1907 przywodzi na myśl malarstwo Maneta, ale barwa działa tu jeszcze bardziej samodzielnie.

Okres tych lat charakteryzuje świadome skorzystanie z lekcji impresjonistów francuskich, ale już według własnych zasad i poczucia własnych dążności formalnych. W sposobie interpretacji tych przejętych zdobyczy przebija się odrębność artystki. „Portret Pani Ch." z r. 1908 wykazuje może pewne reminiscencje z Renoir'a, ale plama działa inaczej, forma nie skupia się wyłącznie na planie pierwszym. Bogactwo odcieni kolorystycznych oszałamia, choć zespół ich ograniczony jest do zieleni, błękitów, szarości, czerni i nieco żywszych tonów w karnacji.

Styl Boznańskiej we wszystkich jego fazach charakteryzuje w ogóle bardzo sciszona i zharmonizowana gama barw, nie ma w niej nigdy żywszych akcentów, jaskrawych lub mocnych. Tym niemniej dochodzi artystka do istnych symfonii o niespotykanych współcześnie głębiach, choć rozgrywają się one na zespołach dwóch czy trzech pokrewnych barw, które zaledwie przenika w kilku miejscach subtelne i ledwo uchwytne zaznaczenie jakiegoś odrębnego tonu. Ta właściwość malarstwa Boznańskiej widnieje coraz wyraziściej w latach zbliżających się ku r. 1910, który rozpoczyna niejako klasyczny okres jej twórczości. Plama barwna wychodzi wtedy z kontekstu impresjonistycznego, działa bardziej niezależnie i swobodnie, posiada wręcz dynamikę Velasqueza. Ta faza rozwojowa zaznacza się w portretach tym dobitniej, że przy wszystkich charakterystycznych znamionach stylu Boznańskiej przychodzi do wyrazu i odblask stylu epoki w ogóle. „Portret Doktorowej Krausowej" zawiera prócz ogólnych znamion stylowych epoki także i specjalnie żywą indywidualizację modelu. Ale odnosi się to do wszystkich portretów Boznańskiej z tego czasu, który obfituje w arcydzieła reprezentowane w muzeach paryskich. Okres ten różni się zasadniczo od innych przez odmienne traktowanie plamy barwnej. Wskazać tu należy przede wszystkim „Portret Dziewczynek"" (1908), których białe sukienki przetłumaczone zostały na różowe refleksy, przykryte w niektórych partiach tonami niebieskimi. Jest to jeden z reprezentatywnych obrazów Boznań-

skiej tej fazy jej twórczości, gdy już nie trzeba szukać bezpośrednich relacji we współczesnym jej malarstwie. Bogactwo i głębię kolorytu podziwiać się musi we wspomnianym „Portrecie Doktorowej Krausowej", zwłaszcza gdy skala tonów jest ograniczona do tonów szaro-popielatych z odrobiną czerni i zieleni.

Okres klasyczny stylu Boznańskiej, który został przysłonięty w naszej świadomości przez drugi równie dojrzały, a może jeszcze bardziej indywidualny w latach 1920, bogaty jest w arcydzieła. Reprezentuje go na wystawie zwłaszcza „Portret Księżnej Adamowej Sapieżyny" z r. 1910. Owa wirtuozeria w kładzeniu plamy barwnej ustępuje na rzecz większej głębi i skupienia, plamy przenikają się nawzajem, łączą się i zlewają; tu artystka z predylekcją operuje czernią („Księżna Sapieżyna", „Portret Pusłowskiego", „Portret Sienkiewicza" i portrety paryskie, których nazw dziś nie pamiętam). Czerń tę kontrastuje z jasnym tłem, zróżnicowanym w kilku tonach w „Portrecie Księżnej Sapieżyny" lub bardziej kontrastowym „Portrecie Pusłowskiego". Przy tych zespołach występuje tym bardziej karnacja twarzy i rąk, których mistrzowska wymowa potęguje ekspresję portretu. Ręce w portretach Boznańskiej z tego okresu wymagałyby specjalnego omówienia, artystka posługuje się nimi świadomie jako czynnikiem wyrazu, ale równocześnie opracowuje je kolorystycznie z uwzględnieniem ich fizycznych właściwości. Ręce Księżnej Sapieżyny są starcze, wykazują w naskórku i w ukształtowaniu realistyczną prawdę, ale artystka przepoiła je uduchowieniem, i ręce te na równi z twarzą mówią nam o osobie portretowanej. Ręce malowane przez Boznańską posiadają niezrównaną wymowę.

Okres ten, którego datowanie bez kompletnej znajomości całego dorobku Boznańskiej trudno dokładnie zamknąć, kończy się mniej więcej około r. 1920. Uważać go trzeba za klasyczny okres jej twórczości, bardzo indywidualny, kiedy dojrzałość formy łączy się z pogłębieniem duchowym i osiąga równowagę widzenia malarskiego i charakterologicznego modelu. Uwaga artystki koncentruje się na wybitnych indywidualnościach modeli; najpełniejszym wyrazem indywidualizacji jest „Portret Zygmunta Pusłowskiego" (1912).

I nagle, u szczytu twórczości, wszczyna się nowy okres jej rozwoju, który nie wnosi zasadniczo nowych elementów; przychodzi jednak do przemiany wzajemnego ich stosunku, co stanowi o wyrazie jej późniejszej sztuki. Ta faza rozwoju nosi jeszcze bardziej indywidualne piętno artystki, które przywykło się uważać za najbardziej dla niej znamienne. Trudno rozstrzygać, co zadecydowało o ostatecznym ustaleniu się stylu Boznańskiej. W obrazach jej dochodzi do tak absolutnego przetłumaczenia świata zewnętrznego na wartości barwne, że formy jego ulegają w tym ujęciu daleko idącej dematerializacji, w której zatracają niemal całkowicie prawdopodobieństwo fizycznego istnienia. Równocześnie potęguje się przez to wrażenie uduchowienia modeli, oddalenia się ich od spraw tego świata. Charakterystyka osób portretowanych, zindywidualizowanie ich życia wewnętrznego, nabierają głębi, tym bardziej przejmującej, że udziela się ona subtelnie, gdyż brak wszelkich przejaskrawień czy deformacyj. Jest w tym wszystkim działanie pewnej siły fatalnej: Boznańska nie odnajduje u swych modeli radości życia, choć umiejscawia je w pięknym świecie, pełnym

przepychu barw i blasku. Panie z jej portretów — to najczarowniejsze zjawiska barwne, ale oczy ich, niepomne uroków tego świata, patrzą jakby z oddali, wyczekując jak gdyby odpowiedzi na swe nieme zapytanie. Jest w tym półmroku ich istnienia moment wyczekiwania, ale nigdy nie ma gwałtownych akcentów buntu. To przedziwne połączenie zjawiska barwnego, które daje iluzję jakiegoś życia bogatego w niesłychane czary i uroki, z atmosferą utajonego życia wewnętrznego, przepojonego zadumą i smętkiem, stanowi o odrębności sztuki Boznańskiej. Wysublimowaniu uczuć i zdolności przeżywania duchowego towarzyszy skończone wirtuozostwo formy.

Ustala się ostateczny styl Boznańskiej, ten, który przywykło się uważać za jej indywidualny, gdyż przysłonił naszemu pokoleniu jej dawne osiągnięcia. Gdy jednak zważy się system jej kształtowania i porówna z równoczesnym malarstwem Bonnarda i Vuillarda zrozumie się należycie wagę jej dzieła. Okazuje się wtedy, że malarstwo Boznańskiej wyrasta swym znaczeniem ponad zagadnienia sztuki polskiej i wnosi do ogólnego rozwoju europejskiego pewne odrębne wartości.

Jakiż jest ten styl Boznańskiej? Jest on oczywiście oparty o dotychczasowe czynniki kształtowania — elementem zasadniczym pozostaje plama barwna, ale w zupełnie innym charakterze. Drobna, jakby nerwowa, wibrująca sama w sobie, kładziona prawie suchym pędzlem, który narzuca całości wibrację ogólną. System ten nie opiera się jednak na świadomej doktrynie, gdyż jest trudny do zdefiniowania, rządzi się bowiem jakimiś prawami wewnętrznymi, podyktowanymi instynktem czysto malarskim.

Zdawałoby się, że system tych drobnych, wibrujących plam barwnych zbliży malarstwo Boznańskiej do zagadnień pierwotnego impresjonizmu. Tak jednak nie jest, impresjonizm bowiem w swym istotnym założeniu nie zna głębi, wszystko rozgrywa się na dwuwymiarze płótna, a obraz świata rozłożony na nim przy pomocy plam i punkcików barwnych powstaje dopiero na siatkówce oka. Impresjoniście chodzi przede wszystkim o barwną złudę świata, a jeśli uwzględni czynniki światła, to w ścisłym zespoleniu z całą atmosferą. Boznańska natomiast świadomie i konsekwentnie — i w tym jej styl posiada, mimo wszystko, pewną podbudowę teoretyczną — nie uznaje płaskości obrazów impresjonistycznie przeprowadzonych na płótnie. Buduje obraz nie tylko z barw, ale ucieka się też do pomocy walorów zastosowanych łagodnie i stopniowanych w sposób tak mistrzowski, że operując skalą barwną ograniczoną do kilku barw dochodzi do niezmiernie zróżnicowanej skali tonów. Chcąc oddać to wrażenie barwne w słowach musiałoby się je zapożyczyć z innej dziedziny sztuki — gdyż jedynie porównanie z orkiestracją czy symfonią tonów pozwala na jego określenie.

Wystawa krakowska posiada kilka arcydzieł z tych lat i one to muszą mi wystarczyć do charakterystyki tego okresu, gdyż już nie dowierzam swej pamięci wzrokowej. Wiem jednak na pewno, że widziane w Paryżu portrety Boznańskiej z tego okresu olśniewały mnie bogactwem kolorytu.

„Portret Pani X.", sygnowany i datowany r. 1920 jest symfonią — muszę

użyć tego porównania z dziedziny muzyki — plam zielonych i zielonawych z szaro-popielatymi, które przenika nieco czerni. Obserwujemy wzajemne ich oddziaływanie; całość obrazu ożywiają odmienne tony w karnacji twarzy, lecz bardzo subtelne, a bogactwo natężenia tonów zielonych i zielonawych urozmaica kilka czerwonawych punktów. Ważnym elementem tego obrazu jest wytworzenie atmosfery „powietrzności" i to zarówno między widzem a modelem, jak między modelem a tłem. Składa się na to wrażenie nie tylko ogólna wibracja plam barwnych, ale i rozczłonkowanie tła w obrazie, oczywiście wszystko jedynie przy pomocy tych plam. Wnętrze jest zaznaczone, postać tkwi w przestrzeni, atmosfera otacza ją. Wydobywa to Boznańska również przy pomocy plam barwnych, których jednak nie układa jednolicie na tekturze, przeciwnie, zostawia ją partiami niepokrytą, wyzyskuje jej brunatne tony, przy których grają plamy zielone i kilka jakby linii brunatnych, żółtych, które rozczłonkowują przestrzeń.

Mamy tu absolutne działanie walorów czysto malarskich. Patrząc na ten obraz uświadamiamy sobie, jak rozprawianie o malarstwie abstrakcyjnym czy bezprzedmiotowym wobec tak pojętych zagadnień malarskich traci swój sens. Przedmiotowy obraz Boznańskiej działa jak abstrakcyjna kompozycja kolorów i walorów. Stoimy u szczytów osiągnięć malarskich.

Skala możliwości kolorystycznych u Boznańskiej wydaje się tak bogata, że nasuwa się emfatyczne słówko — nieograniczona. W „Portrecie Pani Lipońskiej" ciepło subtelnej karnacji przeciwstawia się ciepłym tonom czerni brunatnej (do wibracji plam dołącza się też wibracja w kompozycji całości). Ale gdy idzie o spotęgowanie wyrazu psychicznego — istna asceza. „Portret męski" utrzymany jedynie w tonach szaro-popielatych, tak w postaci jak w tle skojarzonych z jasnymi barwami karnacji twarzy. Mistrzostwo jednak w orkiestracji barw i tonów uzyskuje artystka w „Portrecie Doktorowej Boczarowej", gdzie podziwiamy bogactwo kompozycji kolorystycznej, przeprowadzonej jednak z wielkim umiarem. Mistrzostwo uzyskuje artystka też w portrecie „Pani z pieskiem" i w portrecie „Pani w kapeluszu".

Na tym, niestety, wyczerpuje się materiał odnoszący się do tego okresu Boznańskiej, brak zaś zupełnie dzieł z ostatnich lat jej twórczości. Do r. 1939 przynajmniej, a niewątpliwie do ostatnich swych dni, pracowała artystka nie tylko z niesłabnącym natężeniem, przeciwnie, jeszcze wzbogacała wciąż zasoby swej sztuki. Jednym z najsilniejszych przeżyć artystycznych w czasie mego pobytu w Paryżu 1938/39 była dla mnie „Martwa natura" Boznańskiej, której jedynym motywem było kilka szklanek na obrusie — symfonia tonów srebrzysto popielatych. O ile pamiętać mogę, materia malarska różniła się od charakteryzowanego tu ostatniego okresu. Obok świetności kolorytu uderzało działanie namalowanych przedmiotów przez wydobycie fizycznych ich cech, jak lśnienie powierzchni i przepych łamiących się i rozpraszających się na niej barw i świateł. Byłaby to więc nowa zdobycz w tak bogatym dziele Boznańskiej i to u schyłku jej długiego żywota.

Poznanie całej twórczości Boznańskiej staje się więc pilnym postulatem. Trzeba ostatecznie ustalić pozycję tej tak znakomitej artystki, nie tylko w sztuce pol-

kiej, ale i we współczesnej europejskiej. Droga bowiem, którą szła Boznańska, amotna była i trudna. Artystka nie szukała zewnętrznych efektów i sukcesów, ecz zapatrzona we własną wizję świata dała jego barwny obraz na miarę swojej łasnej osobowości artystycznej i ludzkiej. Nie oglądała się dookoła siebie, bojętne jej były walki artystyczne. Mijały obok niej niedostrzegane przez nią óżne „izmy" i światopoglądy artystyczne. Dzieło jej, oglądane z perspektywy ielu lat, wytrzymuje próbę czasu.

TEATR NOWEGO CZASU

RENESANS ZAPOLSKIEJ CZYLI OMDLENIE TEATRU

Zacznę od dwóch wspomnień. Kiedy za okupacji rozmawialiśmy w Krakowie, jakim spektaklem teatr krakowski natychmiast uczci niepodległość, nie ulegało wątpliwości, że będzie nim *Książę Niezłomny*. Dyskusja toczyła się tylko o to, czy uda się go natychmiast zmontować. Ludzie teatru zaręczali, że w kilka dni. Kiedy w Warszawie od placu Saskiego zachodziło się na wypalone i wyburzone tyły Teatru Wielkiego, chwaliliśmy sobie plac, który tam powstał. Miał służyć widowiskom plenerowym, które natychmiast, nim Teatr Wielki zostanie odbudowany, miały wzorem „Reduty" wyzyskać jego ruinę. Mówiliśmy wiele o odrodzeniu i odbudowie teatru, jasne było, że nie stanie się to inaczej, jak za odświeżeniem wielkiego repertuaru, jak za poszukiwaniem nowych form inscenizacji i reżyserii. Zakładało się to jako milczący pewnik. I gdyby ktoś wówczas, to znaczy w 1942, 1943 roku nam powiedział, że za pierwszego normalnego sezonu wolności teatr polski będzie przeżywał — wspaniały, ogólnopolski renesans Zapolskiej połączony z wyścigiem o prymat w komedii muzycznej, wyśmielibyśmy go jako zabawnego maniaka.

Jesteśmy w połowie pierwszego normalnego sezonu w teatrach. Mniej więcej wiadomo co i jak gra się w Polsce, przede wszystkim co i jak gra się w Krakowie, mieście, które mierząc na ilość teatrów, powinno być najbardziej teatralne; nie sądzimy, by zanosiło się z wiosną na jakąś rewolucję teatralną, a zatem horoskopy i twierdzenia, jakie pragnę podać, nie będą wynikiem doraźnego zniecierpliwienia. Będą natomiast wskazaniem i nazwaniem po imieniu tendencyj, które, gdyby się miały utrwalić w teatrze polskim, uczyniłyby z tego instrumentu o niesłychanej wadze oddziaływania kulturalnego i społecznego instrument stojący na ostatnim planie dzisiejszej sztuki w Polsce. Korzonkami tych tendencyj trzeba potrząsnąć zawczasu, nim się rozrosną i polipem artystycznego bezwładu oplątają nasze teatry.

Z teatrami polskimi jest niedobrze. Ludzie teatru powiedzą, że paradoks. Sztuki idą tak długo, jak nigdy nie szły przed wojną, kasy są tak pełne, jak nigdy nie były przed wojną na terenie miasta, które przed wojną z biedą obsługiwało jeden teatr, dzisiaj sąsiadują aż cztery teatry stałe, nie licząc innych doraźnych. Gdzie indziej dyrektorzy nie wiedząc co czynić z nadwyżkami kasowymi, niczym dobre dywidendy rozprowadzają je pomiędzy zespołem. A minister Kultury i Sztuki, wzdychając nad swym systematycznie obcinanym budżetem, na pewno się nie trapi tym, co mu teatry donoszą. Więc czemuż krakać?

Sprawa jest całkiem prosta i krakać właśnie należy. Powiedzmy sobie szczerze: dobra koniunktura finansowa obecnych teatrów nie jest w żadnym wypadku wynikiem świadomych zabiegów artystycznych ze strony ludzi teatru. Nie jest wynikiem naprawdę dobrego poziomu reżyserskiego czy też aktorskiego widowisk, które przeważnie oglądamy, ale po prostu wynikiem głodu teatralnego. Powodzenie swoje zawdzięczają dzisiaj teatry nie tyle sobie, ile — „polityce kulturalnej" Niemców w Generalnym Gubernatorstwie. Zaś głód teatralny ma obyczaj każdego głodu: albo się szybko nasyci, albo też żołądek konsumenta przyzwyczai się do tych potraw, jakimi go zapychano, kiedy sycił pierwszy głód. Te obydwa niebezpieczeństwa stoją dzisiaj przed teatrem polskim. Groźniejsze z nich jest niebezpieczeństwo drugie.

Mówmy bez metafory. Jak wygląda obecny repertuar teatrów polskich i skąd on wyniknął? Dwa są w tym repertuarze objawy powszechne, dające się rozciągnąć na całą Polskę: prawie całkowity brak tzw. wielkiego repertuaru, zdecydowana przewaga sztuk rozrywkowych. Równocześnie z tym zjawiskiem, któremu nikt nie zaprzeczy, wiele się słyszy o umasowieniu teatru, o jego demokratyzacji. To umasowienie przedstawia się w sposób czysto techniczny w formie organizowania widowni przez rozsprzedaż biletów za pośrednictwem związków zawodowych etc. W sferę doboru sztuk nie sięga ono nigdzie. Wreszcie — najpierw wymieniamy objawy, później będziemy rozpatrywać ich wzajemny związek — dążność do upaństwowiania teatrów, którą tak silnie podkreślało Ministerstwo Kultury i Sztuki w pierwszych miesiącach swojego istnienia, zwolna i systematycznie wygasa. Teatry są w ogromnej więk-

szości zdane na siebie, rzucone na głęboką wodę obecnej koniunktury i muszą radzić sobie jak umieją.

Sądzę, że obecny stan naszych teatrów wyniknął z tych wszystkich powodów, wyniknął wszakże w sposób, na który teatry bardzo skwapliwie się zgodziły i zgadzają się nadal. Teatr jest niewątpliwie najbardziej merkantylną i najbardziej komercjalną gałęzią sztuki, przez to, że jest instytucją zespołową. Tylko film go w tej mierze przewyższa. Malarz, który nie sprzedał wystawionego obrazu, zabiera go do domu i jakoś sobie radzi dalej. Przedstawienie, które pada, sztuka, która zawodzi, wywołuje luki finansowe trudne do załatania, bo wstępny koszt produkcji dzieła artystycznego jest względnie najwyższy w teatrze. Dlatego to powody wywołujące takie a nie inne oblicze teatrów są wielorakie, dlatego sprawy sztuki splatają się tu bezpośrednio z poziomem odbiorców, z możliwością kształtowania ich.

Z perspektywy połowy sezonu możemy ocenić, że decydujące dla oblicza teatru polskiego stały się pierwsze miesiące niepodległości, pierwszy ułamkowy sezon. Grozi niebezpieczeństwo, że stały się na długo decydujące, bo błędy łatwo popełniać a trudno naprawiać. Wówczas to rozstrzygało się, czy znajdą się ludzie teatru o dostatecznej odwadze artystycznej, by nadać im wysoki poziom, rozstrzygało się, czy znajdą się reżyserzy o świeżych koncepcjach, czy odsunięty od swego zawodu świat aktorski będzie pragnął czegoś więcej prócz zawodowej rutyny. Ci ludzie się nie znaleźli. Najmniej o to winić można aktorów — ci po prostu chcą grać. Teatr polski pracuje tymi samymi, przetrzebionymi nazwiskami sprzed wojny, pracuje tym samym, posuniętym w latach zespołem reżyserskim — też przerzedzonym. Odnowa teatrów okazała się jedną więcej legendą z czasów okupacji, legendą tego samego typu co rzekomy rozkwit twórczości dramatopisarskiej w tych latach. Z tych legend i marzeń tuła się niekiedy jakiś niedobitek, podobny aerolitowi z innej planety (np. w Krakowie *Teatr Rapsodyczny*). Ludzi, którzy by od razu w tych miesiącach potrafili poderwać teatry, zabrakło.

Sytuacja była jeszcze do uratowania, gdyby ingerencja państwa w sprawy teatru, ingerencja, która początkowo zapowiadała się szeroko i wymagająco — wymagająco w sensie artystycznym — była oparta na realnych podstawach. Realnymi podstawami nazywam to, gdyby Ministerstwo Kultury i Sztuki posiadało dostateczne fundusze, ażeby je rzucić w kilka teatrów o zdecydowanej linii artystycznej, teatrów nowych i odważnych, które by swoim przykładem przymusiły inne teatry do konkurencji, a publiczności pokazały, czego ma prawo wymagać od teatrów. Do takiej polityki teatralnej znów nie doszło i co ważniejsze, możliwości takiej ingerencji stają się coraz bardziej skromne. Żaden minister, żaden dyrektor departamentu nie przymusi teatrów do repertuaru połączonego z ryzykiem finansowym, jeżeli chociaż częściowo tego ryzyka nie weźmie na siebie. W rezultacie, w miarę kurczenia się budżetu Ministerstwa Kultury i Sztuki, jego rola coraz bardziej ogranicza się do centralnej klasyfikacji sztuk teatralnych, czynności całkiem biurokratycznej i zewnętrznej. Możliwości polityki teatralnej kierowanej od góry zostały więc przegrane nie w jakiejś próbie realnej, nie w załamaniu się jakiegoś już powziętego a realizowanego planu, ale zostały przegrane przy prostym sprawdzaniu cyfr.

Ale pewną politykę kulturalną można prowadzić, pewną atmosferę można stwarzać również od dołu. Nie dyrektorzy departamentu tworzyli Teatr im. Bogusławskiego, nie ministrowie inspirowali *Redutę* czy *Ateneum*. Tymczasem teatry pozostawione sobie ani na chwilę o tej możliwości nie pomyślały. Powiedziały natomiast: mamy radzić sobie? Dobrze, będziemy sobie radzić. Nie trzeba było wielu prób i wysiłków, by się przekonać, że przy repertuarze prowadzonym po rutyniarsku, bez nowych koncepcji, bez sięgania do wielkich dzieł teatralnych repertuar rozśmieszający będzie miał przewagę. Od nudnie zagranej *Antygony* zawsze dla widza będzie lepszy farsowo zagrany *Pigmalion*. Tak było zawsze, nie tylko po obecnej wojnie. Teatry polskie wskoczyły zatem na starego jak świat konia, tym razem skoczyły z dużą dbałością o tego konia, kiedy się okazało, że nosi tak samo pewnie jak nosił dawniej. Okazało się bowiem wnet, że nowe dorobkiewiczowstwo polskie, które stać na względnie drogie dzisiaj bilety teatralne, chętnie przygląda się temu widowisku, chętnie i hucznie pragnie się bawić. To również nie jest nowością, to również jest stare jak teatr sam. Nowością jest jedynie to, że dzieje się to wówczas, kiedy tyle rozprawiamy o odbudowie podstaw moralnych sztuki, o tym, że wchodzące w kulturę masy domagają się nowej strawy artystycznej. Tylko to jest smutną nowością, może tylko dla kogoś, kto niepotrzebnie hasła rad mierzyć ich zawartością.

Powstała zatem sytuacja, która byłaby bardzo zabawna, gdyby nie kryła w sobie tylu niebezpieczeństw kulturalnych. W teatrach polskich najbardziej dzisiaj czczonym i honorowanym widzem jest ten mityczny widz, co z handlu i szabru ma pieniądze, co może zapłacić

wysokie ceny za bilety, ale — ja płacę, ja wymagam. Jest czczony i honorowany od dwóch stron. Przede wszystkim ponieważ ten widz płaci, a większość teatrów skazana jest na samowystarczalność, repertuar układa się pod jego kątem. Wiadomo jakie ma on wymagania: dosyć tragedii, chcemy się bawić. Ten widz mieszczański bardzo się naturalnie za Niemców nacierpiał, pocąc się przy każdej chwilowej zniżce dolara i złota, więc jasne, że ma już dosyć tych tragedii. Kiedy rozmawiać z ludźmi teatru, ciągle się zasłaniają tym mitycznym widzem. *Szklankę wody* Scribe'a należy grać, bo szabrownicy przyjdą, *Bartosza Głowackiego* Wasilewskiej nie, bo nie przyjdą. Ludzie teatru z tym widzem obchodzą się nader ostrożnie, ponieważ ta ostrożność napełnia kasę.

Ale ten widz honorowany i czczony jest też inną, niemniej szkodliwą ostrożnością. Wiadome są jego — poglądy, to zbyt poważne słowo — wiadomo, czego nie lubi, i co by wolał, ażeby było inaczej. Wobec tego całe mnóstwo sztuk nie przedostaje się na scenę, ażeby nie wywoływać tzw. niewłaściwej reakcji. Można by na ten temat opowiadać bardzo zabawne historie. Byłem świadkiem, jak bardzo szanowni i upolitycznieni ludzie byli zdania, że *Na dnie* Gorkiego nie powinno być dzisiaj grane, jako że akcja odbywa się wśród nędzarzy w przytułku noclegowym w Rosji carskiej, a to może (u tego widza co płaci) wywołać niepożądane refleksje o Rosji dzisiejszej. Okazało się dalej, że nie należałoby również grać *Nieboskiej Komedii*, bo — Pankracy. Okazało się również — mniejsza o ciąg dalszy. Oto jest ta druga ostrożność: ostrożność zbyt ciasnego filtru nakładanego na żywą, prawdziwą problematykę teatralną, filtru właśnie ze względu na tego widza z reakcji, co płaci.

Zastanówmy się, co wynika z podsumowania tych dwóch ostrożności, kto na tej sumie naprawdę korzysta. Ten filtr zatrzymuje na swej siatce przede wszystkim to, co zdawałoby się, że powinno przenikać do współczesnego teatru: problemy społeczne, problemy walki i zbiorowości. Trzeba mieć w tych sprawach trochę więcej odwagi; trudno, nie zawsze były rewolucje łagodne, przeważnie odbywały się tak, jak w *Nieboskiej* czy *Dantonie*. Przez przemilczenie niczego się nie rozwiązuje. I wobec tego teatry zostają ohamowane w tym, co, zdawałoby się, powinno być ich zadaniem. Przypuszczam, że w wielu wypadkach tę ostrożność, którą analizuję, przyjmują z cichą wdzięcznością: bo ona rozgrzesza z odwagi myślowej i artystycznej, umacnia w przekonaniu, że z tym widzem co płaci należy się naprawdę obchodzić z tą pierwszą ostrożnością, podsuwającą mu upragniony przez niego towar. Bo przecież temu widzowi należy nie tylko dawać to, czego pragnie, ale należy mu sprzed oczu usuwać wszystko, o czym mógłby pomyśleć w sposób niewłaściwy i niepożądany. Tak się sumują ostrożności i widzimy, kto z nich naprawdę korzysta.

Co pozostaje teatrom? Przecież chciałyby być jakoś społeczne. W ten splot wskakuje właśnie renesans Zapolskiej i ten renesans jest symptomem omawianego steku nieporozumień. Gra się Zapolską z uzasadnieniem, że w ten sposób spełnia się obowiązki problematyki obyczajowej i społecznej, jakiej poszukuje widz dzisiejszy, ponieważ Zapolska niesłychanie kiedyś gorszyła drobnomieszczan, ergo — resztę każdy dośpiewa. Otóż ja w to zupełnie nie wierzę. Niewiarę swoją opieram na sposobie, w jakim dzisiaj gra się Zapolską oraz na reakcji i składzie społecznym widowni. Uwierzyłbym, że Zapolska jest tym chłoszczącym biczem satyry społecznej gdyby widownię zapełniali robotnicy zgrzytając zębami na nierobów i zakłamanych, po wyjściu z przedstawień demolując wystawy masarskie. Ba, ale widownię zapełniają właśnie ci, co rzekomo mają być chłostani. Zapolska swój renesans zawdzięcza właśnie temu, że ten mityczny widz dzisiejszego teatru bardzo w niej gustuje i dlatego Zapolska jest w każdym mieście pewniakiem. Mówiąc Zapolska, powiadam — symptom, w ogóle komedia mieszczańska tamtego czasu, coraz śmielej wkraczająca na scenę. Czyżby ten widz był w tym jednym wypadku sadystą i lubił że go dręczą? Ależ nie! Tylko wbrew temu, co się prawem nałogu myśli ciągle o Zapolskiej (jako symptomie), ta doskonała zresztą majsterka sceny to obecnie jakiś pół-, powiedzmy ćwierćklasyk tej warstwy z pierwszych rzędów foteli.

Różnych klasyków miewały warstwy społeczne. Mieszczanie drugiej połowy XIX wieku mieli tylko klasyków od mówienia pewnych impertencyj obyczajowych. O jakiejś heroizacji tej przejściowej klasy nie było mowy, najwyżej usiłowało się tragizować impertynencje obyczajowe: teatr Ibsena. Ale te impertynencje przechodziły bez echa, bo zazwyczaj przechodzą one bez echa w literaturze. Żaden Daum po powrocie z *Panny Maliczewskiej* nie przyniósł więcej serdelków swojej statystce, bo sens tych impertynencyj jest u Zapolskiej dosyć smętny: nigdy się nie zmienicie, zostaniecie zawsze tacy sami, moi państwo Dulscy. Skąpcy, świętoszki i mizantropy też się nie zmienili od czasów Moliera. Zapolska zatem, impertynentka krzykliwa i bardzo dosadna tą dosadnością psychologiczną od kuchennych schodów, — jest całkiem w stylu. Dzisiaj w stylu jest podwójnie. Zapolską gra się w kostiumach z jej epoki, jeszcze

w latach międzywojennych można ją było grać w ubiorach współczesnych. Obecnie mieści się na jednym planie z Bałuckim czy Blizińskim — i Zapolską, która przecież była gwałtownym atakiem przeciwko światu tych dobrodusznych starszych komediopisarzy, nie bardzo od nich odróżniamy. Upodobniła się do nich. Impertynencja w turniurze i pepitowych spodniach.

Na tej przeszłości osadzona Zapolska absolutnie nie działa jako satyra społeczna. Przede wszystkim nie działa na tego widza, którego miała rzekomo wstrząsać i poruszać. Działa zaś najpewniej tak, jak pod koniec XIX wieku na ówczesną publiczność mieszczańską pochodzenia szlacheckiego oddziaływał Fredro: jako miły obrazek niedawnych cnót i trudności dziadków, miły, w kostiumach. Tak to *illo tempore* bywało. U Zapolskiej naturalnie nie chodzi o cnoty, ale też można się pośmiać, jak *illo tempore* bywało. Dziecko, może być dziecko nieślubne, jak oni się tym śmiesznie przejmowali dawniej i któż w ogóle dzisiaj tym się niepokoi, gdzie w porządnych rodzinach rodzą się jeszcze dzieci nieślubne?

Twierdzę zatem, że Zapolska bynajmniej dzisiaj nie działa jako satyra, ale właśnie jako nieszkodliwy i raczej sympatyczny, bo zabawny w swoich konfliktach obraz obyczajów. Utwierdza mnie w tym mniemaniu sposób, w jaki dzisiaj gra się Zapolską (jako symptom też). Jeżeli nagminnie narzekało się w latach międzywojennych i narzeka się dzisiaj, że nie ma stylu Fredry i szuka różnych mitycznych powodów tego zjawiska, powód jest prosty: zatracony został żywotny, odczuwany związek z obyczajowością staroszlachecką, zatracone zostały podstawy stylu gry, powstające z obserwacji żywych ludzi, chociażby oryginałów i dziwaków. Tę mogli mieć jeszcze aktorzy sprzed 50—70 lat. Natomiast zaczyna powstawać styl Zapolskiej, bo u niej ten związek jeszcze istnieje, a już, już jest odczuwany jako coś dalekiego i dosyć zabawnego. Wszystkie prawie przedstawienia Zapolskiej (i symptomu, zatem Rittner, Bałucki itd.) były zagrane dobrze, i w Krakowie, i gdzie indziej. Powiem więcej: z pewną dozą lubości, z pewną dozą sentymentu aktorskiego (te rzeczy natychmiast się wyczuwa), którą darzymy naszych dziadków. Dlatego, od którejkolwiek strony tę sprawę oglądnąć, Zapolska i komedia jej czasu jako zadośćuczynienie obyczajowej i społecznej problematyce obecnej, to jedno więcej wykręcenie się sianem.

Ta wyprawa w stronę Zapolskiej dowodzi jasno, że nawet to, co z pozoru w naszych teatrach przyprawione jest solą satyry, w istocie doskonale odpowiada podniebieniu mieszczańskiego widza. Od którejkolwiek zatem strony oglądać tego widza co płaci, widzimy, że nie czyni się niczego przeciwko jego smakowi. Tymczasem mam w ogóle wielkie wątpliwości, czy widz, którym zasłaniają się teatry, w ogóle nie jest legendą. Legendą skrzętnie przez teatry hodowaną i podsycaną, ponieważ zwalnia od wszelkich ambicyj artystycznych i uzasadnia rutynę śmiechu.

Powie ktoś, że znów paradoks. Proszę się jednak rozejrzeć po innych dziedzinach sztuki i po innych zakresach twórczości kulturalnej. Wychodzi dzisiaj prasa, która bez względu jak ją będziemy oceniać od strony fachowo-dziennikarskiej, ma niewątpliwą zaletę: daleka jest od sensacji, nie podaje szpalt zapełnionych opisami pikantnych rozwodów itd. Ta nie obliczona na czytelnika, co płaci i wymaga, prasa rozchodzi się w wyższych nakładach niż przed wojną. Kupują ją prawdopodobnie ci sami ludzie, którzy uczęszczają do teatrów. Ukazuje się niemniej obfita i tak samo daleka od łechtania czytelnika prasa literacka. Kupują ją ci sami ludzie i też w nakładach wyższych, niż przed wojną. Od kilku miesięcy ruszyła produkcja powieści: nie widzimy w niej przekładanego śmiecia ani tandety domowego chowu. Książki nie są tanie: na pewno nie kupuje ich robotnik ani student. Ci sami, których stać na fotele w teatrze, rozkupują jednak w kilka tygodni nakłady Szmaglewskiej czy Andrzejewskiego. Do któregokolwiek z miast polskich pojechać na koncert, okazuje się, że programy nie składają się z samych tylko walców i uwertur do operetek, a przecież sale wypełniają mniej więcej ci sami ludzie i mniej więcej po tych samych cenach, co teatry. Wreszcie ostatnie przypomnienie: bilety teatralne przed wojną nie były również tanie i kupowały je te same mniej więcej warstwy co obecnie, a mimo to przed wojną teatry były artystycznie o wiele odważniejsze. I te, które były najodważniejsze, nie kołatały do kas skarbowych: chociażby *Ateneum*.

Do czego zmierzam? Do tego prostego wniosku, że istnieje dzisiaj w Polsce płacący widz, który trawi coś więcej prócz Zapolskiej i komedii muzycznej. Teatry idą dzisiaj przeważnie po linii najmniejszego oporu i powoli z tym oswajają każdego widza, i tego za zniżką i tego dziecinnego entuzjastę z galerii. Teatry znajdują się obecnie w okresie wychowywania swego przyszłego widza i jego wymagań. Jeżeli tego widza, a mamy tu do czynienia przeważnie z widzem nowym, surowym, niewyrobionym, współczeny teatr polski przyzwyczai do

swojego obecnego wyglądu, nie wiem, kto i kiedy go odzwyczai. To jest właśnie niebezpieczeństwo źle nasyconego głodu, groźniejsze od samego przejedzenia.

Pisałem na początku tych uwag, że winowajcą są również okoliczności obiektywne: teatry w okresie swojej odbudowy, tak materialnej jak personalnej, pozostawiono samopas. Ale okoliczności obiektywne nie wszystkiemu są winne. Nie wystarczy mówić: póty nie zrobię dobrego teatru, póki nie dostanę pół miliona na miesiąc. Przynajmniej nie mówili tak nigdy ci ludzie teatru, których zapamiętają roczniki teatru międzywojennego: Jaracz, Schiller, Osterwa, Horzyca. Wina jest również w samych teatrach, w poczynającej zwyciężać rutynie zawodowo-klasowej, która bierze w nich górę nad teatrem jako sztuką.

Jakimi środkami ten stan można zwalczyć, w jaki sposób przyjść z pomocą tym nielicznym ludziom naszego teatru, którzy wiedzą, że jest źle, że same zabiegi ministerstwa nie wystarczą, same subwencje obecnego stanu teatrów nie zmienią, to już sprawa inna. Trzeba, by nad tymi sposobami rozwinęła się szeroka dyskusja we wszystkich ośrodkach kulturalnych Polski. Jeżeli głosem niezadowolenia inaugurujemy ją z Krakowa, to dlatego, że w tym mieście stan teatrów jest najgroźniejszy, w tym mieście teatry najbardziej są zdane na siebie i najbardziej sobie radzą w opisany sposób.

Teatry polskie znajdują się w stanie głębokiego omdlenia. Należy je obudzić, zanim omdlenie przejdzie w marazm społeczny i martwotę artystyczną. Bo marazm i martwota, już zakradające się w to omdlenie, byłyby upadkiem teatru.

Kazimierz Wyka

IMPERTYNENCJE I LAURKI

Walka o nowy teatr jest tak stara, jak walka o nową poezję; jej początków musimy szukać tam, skąd wyszły pierwsze ferменty poetyckie. W czasie, który dla całej Europy artystycznej przyniósł bunt i niezadowolenie z istniejących i uświęconych prawideł estetycznych, twórczy niedosyt.

Kiedy uznane kanony estetyczne przestają być dla artysty podnietą w pracy twórczej, kiedy narzucają zbyt łatwo osiągalne schematy, które są już nie przeszkodą — trudno osiągalnym ubocznym celem artystycznego działania — ale narzucającym się, podświadomym nawykiem,— wtedy wywołują zwykle reakcję, bunt ożywczy i twórczy. Tak było właśnie na początku dwudziestego wieku. Data opublikowania Manifestu futurystów jest właściwie pierwszą, łatwo uchwytną oznaką fermentu.

Ale do narodzin nowego stylu stąd jeszcze daleko. Od momentu nieuświadomionego odruchu do skoordynowanego poszukiwania przebyć musi artysta lub grupa artystów długa drogę znaczoną drogowskazami osiągnięć. Z trudem wyszukanych, zamierzonych i— przypadkowych, z których każde jest uszczęśliwiającą eksperymentatora niespodzianką. Czysto formalnych, na prostszych, i już skomplikowanych, będących elementami treściowymi, w których wyraża się już nie tylko protest znudzonego własnym wirtuozerstwem mistrza formy, ale również człowieka, istoty czującej i myślącej, której intelekt i wrażliwość, wciąż rozwijające się, nie znajdują zaspokojenia w formach artystycznych stworzonych przez poprzedników, bardziej prymitywnych od niego.

PRACOWNIE ALCHEMIKÓW

W Polsce pierwszy okres wykuwania się nowych form teatralnych trwa dotychczas. Nowego teatru nie ma. Nowego stylu w teatrze nie ma. „Nowych", artystycznie nowych sztuk polskich, które nie byłyby tylko eksperymentem, ale już dokonaniem w sensie ukazania wartości dotychczas nieznanych; które byłyby zaspokojeniem tęsknoty zarówno szczęśliwego twórcy jak i widza — dotychczas na scenach nie widzieliśmy. Oglądaliśmy lepsze i gorsze sztuki, lepiej lub gorzej napisane, lepiej lub gorzej wystawione i zagrane — i na tym koniec.

W malarstwie, w poezji, w prozie powieściowej skonkretyzowały się już pewne wspólne dla wszystkich hasła, po których poznać można przynależność grupową każdego wybitniejszego artysty. W malarstwie, poezji, prozie wytworzył się już nowy styl, który zaczyna powoli organizować początkową anarchię. W teatrze nie ma czego organizować — anarchii żadnej nie ma. Istnieją tylko teatry oficjalne, nie ma studiów ani „cricotów", narodowe opery nudzą i kaznodziejsko pouczają publiczność na przemian z amerykańskimi bujdami spełniającymi funkcję pomp ssących pieniądze potrzebne na wystawianie „pewniaków" z wielkiego repertuaru, których widzimy mało.

Przedwojenny proceder i przedwojenna nuda. Ożywczego fermentu brak. Dziecko, które przed wojną już już miało się urodzić — przestało nagle się ruszać. Polski teatr przez wielkie T — chodzi dumnie z wielkim brzuchem, który służy tylko do trawienia. I przeżuwa zeszłoroczne sianko z potulnością i nieomylnością dobrej krowy, której kształty w niczym nie przypominają pegaza.

A przecież, przed wojną już wiele było zrobione — ciągle stawało się coś nowego. O nowy styl teatru walczyli „ludzie teatru" — inscenizatorzy, plastycy, walczyli poeci, walczył na uboczu stojący i ciągle jeszcze czekający na swojego odkrywcę (bo pierwsze odkrycie nie zdołało go spopularyzować) St. Ignacy Witkiewicz.

W różnych czasach i różnych środowiskach polskich istniały ogniska koncentrujące wysiłki artystów; marzyło się im stworzenie nowoczesnego teatru, który nie byłby ani nudną piłą, ani płaską rozrywką. Który wychodziłby pragnieniom współczesnego widza naprzeciw, zaspokajał go intelektualnie i artystycznie, który wreszcie potrafiłby go naprawdę wzruszyć. Rozbite, niewspółgrające ze sobą wysiłki eksperymentatorów wydały wiele ciekawych pół — ćwierćproduktów, po czym alchemicy przetrzebieni i rozpędzeni przez wojnę zawiesili swoje doświadczenia.

Poza tym — teatr Witkiewicza chwilowo zdezaktualizował się. Wielką, nie do darowania winą współczesnych mu dyrektorów teatru było zaniechanie prób spopularyzowania, udostępnienia publiczności tego wielkiego dramaturga. Dziś w sztukach jego za wiele jest finde-siècle'izmu i sztuki dla sztuki. Pisarstwem swoim przeznaczonym dla sceny Witkiewicz zbyt głęboko tkwi w epoce już dla nas odległej, w sprawach formalnych, już albo przełamanych albo zanadto pozbawionych związków z naszą bezpośrednio przejmującą nas rzeczywistością. Brak pasjonującej nas obecnie problematyki stwarza dystans dzielący nas od tego teatru. Po pewnym czasie może nastąpić jego renesans, w obecnej chwili nie ma na to wielkich widoków. Ważnym jednak dokonaniem byłoby wydanie drukiem sztuk St. I. Witkiewicza (wszystkich). Mało interesujące dla szerokiej publiczności, mogłyby być przedmiotem owocnych studiów dla pisarzy i artystów. Trudno. Odwracamy się zwykle od tego, co stworzyło pokolenie naszych rodziców, i po latach, na wpół zapomniana epoka staje się terenem odkryć naszych następców.

Doświadczenia i próby „ludzi teatru", bez udziału dramaturga, który by był współtwórcą eksperymentu, zawsze prawie zawodzą — zawiodły więc i tym razem. Najwspanialsza inscenizacja, w której t e k s t jest punktem wyjściowym koncepcji, nowy, nowatorski tekst pozostają zawsze efemerydami, których żywot nie jest wiele dłuższy od czasu trwania spektaklu. Pozostaje oczywiście pewien plon w postaci recenzyj, artykułów, pamiętników, wreszcie legendy, czy krążącej wokół eksperymentu plotki. Ale nowego teatru, nowego stylu w teatrze nie ma. Bo ten może stworzyć tylko pisarz: Calderon, Lope de Vega, Szekspir, Molier.

Poeci, którzy rozpoczęli ożywczy ruch wokół teatru na początku dwudziestego wieku, zabłąkali się w manowcach formalizmu.

Od trącącego myszką *Fauna* Tytusa Czyżewskiego, poprzez jego późniejsze, formistyczne koncepcje teatralne, przy równoczesnym przenikaniu do Polski idei teatru syntetycznego Marinetti'ego i sztuk francuskich konstruktywistów dochodzi się prostą drogą poszukiwań formalnych do wystawianych w dawnym „Cricocie" konstrukcyj, zlepków scenicznych Józefa Jaremy. Był on w Polsce najskrajniejszym formalistą teatralnym. Wywodząc swój teatr z czystej, bezinteresownej zabawy, z cyrku braci Fratellinich, mistrzów niespodzianki i kontrastu, układał swoje sztuki jak dziecko budowlę z jaskrawo różniących się klocków. Kontrastował świadomie wszystko; najprostsze elementy, z których składa się widowisko i całe sceny. Barwy, światła, postacie i ich kwestie, sytuacje. Jedyną treścią sztuki było stworzenie szeregu napięć dramatycznych, wynikających z tej trochę chłodnej igraszki. Jedynym osiągnięciem — stworzenie barwnej i efektownej mozaiki przeżyć zmysłowych i intelektualnych żartów, w których widz był zaangażowany tylko na czas trwania spektaklu. Po jego zakończeniu odchodził przeważnie zawiedziony i zmrożony jak zmęczony repatriant ze Lwowa, który odczytał napis „Kłaj", albo nawet „Zimna Woda" zamiast „Kraków" — na długo wyczekiwanym postoju.

PUNKT WYJŚCIA

Teatrowi formalistów, beztematycznej konstrukcji, która jak obraz pointylisty z bliska oglądany jest układanką form, teatrowi pozbawionemu ciągłości logicznej, odrzucającemu dyscyplinę następstw skutku i przyczyny — przeciwstawia się prawdziwie nowoczesny teatr. Ten, który potrafi wyrazić pełnię przeżyć nowoczesnego człowieka. Ten, który potrafi za-

spokoić jego potrzeby zarówno intelektualne jak i estetyczne. Który nie kończy się równocześnie z zapadającą kurtyną, ale trwa dalej, zmuszając widza do wysiłku intelektualnego nawet po skończonym spektaklu. Taki teatr, który przez ważność poruszanych problemów wzrusza, przez skomplikowanie formy zaskakuje, a przez jej doskonałość i nowość bawi i cieszy.

Przez trzydzieści lat, aż do trzydziestego dziewiątego roku trwały uporczywe próby alchemików, teatralnych poszukiwaczy syntetycznego złota. Żaden z nich, oprócz Witkiewicza, nie stworzył jasnej, zdecydowanej koncepcji, nie wynalazł nowego, szlachetnego kruszcu. Zaklęcie, albo wzór chemiczny teatru witkiewiczowskiego daje szlachetny metal, ale w tej chwili nie mamy dla niego zastosowania. Grupie inscenizatorów zabrakło najważniejszej części składowej teatru: *tekstu*. Poeci zagubili się w formalistycznym konstruktywizmie. Pierwszy rok po wojnie przyniósł szalony rozwój ilościowy teatrów, a równocześnie jałowiznę i nudę.

Teraz, kiedy życie artystyczne w Polsce już się zaczęło normalizować, kiedy po roku pracy na scenie artyści wrócili już do właściwej dla siebie formy, czas jest artystom pracującym dla teatru powrócić do porzuconych zagadnień. Unikając poprzednich błędów czas wystartować z porzuconego punktu wyjścia: t e k s t u i t o t e k s t u p o e t y c k i e g o, który już istnieje.. Myślę w tej chwili przede wszystkim o znanych mi sztukach: Anny Świrszczyńskiej (o Orfeuszu) i Stefana Flukowskiego. Pojawienie się równoczesne tych dwóch indywidualności twórczych tak bardzo różnych a mających przecież pewne równoległości problemowe i formalne świadczy o rodzeniu się nowego stylu.

Wydany przed wojną *Odys u Feaków* Flukowskiego był pierwszą jaskółką zbliżającej się chwili, w której poszukiwaniem nowych form teatralnych zajmą się poeci. Jego *Horyzont Afrodyty i Orfeusz* Świrszczyńskiej to szczęśliwy początek, który może wreszcie wydać rezultat, tak długo oczekiwany: nowy styl w teatrze. To nie jest arbitralne twierdzenie naiwniaka, który pewnością siebie nadrabia braki kompetencji, tylko najbardziej osobiste zwierzenie recenzenta, który jak każdy uczciwy publicysta szuka właściwych słów do określenia prawdy wynikłej z zetknięcia się jego z dziełem. Uzasadnienie tego twierdzenia jest już procesem wtórnym, próbą analizy, która jest w tej chwili chociażby ze względu na szczupłość miejsca i na to, że sztuki te są znane tylko niewielu osobom jako nie wystawione dotychczas i nie drukowane, — niemożliwa. Niemniej, pragnę z przyszłymi widzami *Horyzontu Afrodyty* i *Orfeusza* podzielić się paru, dość zdaje mi się istotnymi spostrzeżeniami.

NOWY TEATR POETYCKI

Więc przede wszystkim tematem sztuk są sprawy wiecznie żywe, których aktualność nie przemija wraz z momentem historycznym, specyficznymi zainteresowaniami jednego pokolenia czy narodu. Miłość i śmierć, to tematy niezależne od mody estetycznej i historycznego przypadku. Sztuki te mają w sobie klasycyzm najprostszego problemu: jest w nim prawda o człowieku, o jego najbardziej wewnętrznym przeżyciu.

Stefan Flukowski jest humanistą, dla którego zagadnienia metafizyczne i eschatologiczne istnieją tylko jako psychiczne atrybuty człowieczeństwa. Anna Świrszczyńska jest bardziej odległa od realizmu niż Flukowski; jej teatr jest bardziej poetycki i metaforyczny.

Nie bez powodu czas, w którym Flukowski umiejscowił akcję swoich trzech sztuk *Tęsknota za Julią, Gwiazda zachodniego horyzontu* i *Chwila królewskiej niemocy*, składających się na *Horyzont Afrodyty*, to pełnia renesansu, a ludzie, których wybrał jako swoich bohaterów, Tycjan, Szekspir, Zygmunt August, to ludzie renesansu. Bo tak jak humanizm określa jego umysłowość, tak renesans sztukę. Jest bogata i równocześnie prosta, pozbawiona barokowych, formalnych nadbudówek, odważnie zrywa z konwencjonalnym realizmem.

Stefan Flukowski jest poetą. Poetą w teatrze. Oczywiście, sztuki jego są pisane nie wierszem, tylko wykwintną prozą. Jest w nich nieznany dotychczas liryzm, nowy i wzruszający. Jego wizja sceniczna jest wizją poetycką a wzruszenie, które jest jej wynikiem jest pokrewne wzruszeniu, jakiego doznajemy przy czytaniu lub słuchaniu nowoczesnego poematu. Możliwe, że powodem tego jest użycie charakterystycznej dla niego, bardzo nowoczesnej metafory, która daleka od symbolu, pozostawia w czytelniku niepokój jak niedopowiedziane zdanie, które mając jedno wiadome zakończenie, dopuszcza możliwość innych, a raczej ukazuje ich perspektywy.

Sztuki te absorbują nas intelektualnie i emocjonalnie, zaspokajają estetycznie: ich budowa jest klasycznie prosta i jasna, poszczególne, następujące po sobie sceny mądrze kontrasto-

wane, dialog również. Ten dialog mieniący się raz poezją i liryzmem, raz najsubtelniejszym, intelektualnym dowcipem ma w sobie wyrafinowany wdzięk i wagę przenośni.

Metaforyczność teatru Flukowskiego najodważniej występuje w sposobie, w jaki operuje czasem. Bo czas historyczny dla Flukowskiego właściwie nie jest ważny. Głównym tematem jego jest człowiek i jego przeżycie. Kostium, nazwisko i akcesoria to sztafaż, nadający bohaterowi cechy indywidualne, które umożliwiają skrót, elipsę. Toteż sztuki Flukowskiego z *Horyzontu Afrodyty* są krótkie, jedno lub dwuaktowe. Oszczędne jak nowoczesne wiersze i jak one pozbawione „waty".

Flukowski zestawia w swoich dramatach dwa czasy. Jeden, biegnący po orbicie historii, znany nam i codziennie doznawany w sposób jakiego słusznie czy niesłusznie nauczyło nas doświadczenie i drugi, będący trwaniem. Ten sposób pojmowania czasu, jakaś metafizyczna nieśmiertelność jest atrybutem niektórych tylko sposród jego bohaterów. Są nimi bogowie, postacie — metafory, dla których czas właściwie nie istnieje. Ani one nie posuwają się po ekliptyce historii ani świat dla nich nie przesuwa się po nim. Czas jest tu czymś bez wymiaru i w każdym momencie zawiera wszystkie swoje możliwości.

Trzecim sposobem traktowania czasu przez Flukowskiego jest subtelna aluzja. Już w *Odysie u Feaków* stwarzała ona złudzenie równoczesności działania się w jednej akcji dwóch, bardzo odległych od siebie historyj. I zmuszała widza do równoczesnego przeżywania dwóch epok. W *Horyzoncie Afrodyty* zdarzają się momenty, kiedy czytelnik zasłuchany w wieloraki rytm znaczeniowy tych samych zdarzeń zatraca poczucie rzeczywistości i doznaje dziwnego wzruszenia: solidaryzuje się ze stanowiskiem bogów, rozumie je, jest wyższy swoim pojmowaniem od bohatera sztuki, atrybuty bóstwa przechodzą na niego.

Walka o nowy teatr rozpoczęła się równocześnie z fermentem poetyckim, została podjęta w pierwszym rzędzie przez poetów. Pierwsze osiągnięcia nowoczesnego teatru schodzą się czasowo ze zwycięstwem kompletnym i skrystalizowaniem się nowoczesnej poezji. W dramatach Flukowskiego i Świrszczyńskiej poezja wraca tryumfalnie do teatru, nie jako mniej lub bardziej udatny wiersz, „mowa wiązana", tylko w swojej właściwej treści: metaforystyce i wizji. Tej mowy nie wiążą rymy, tylko jak w nowoczesnym wierszu precyzyjnie zbudowane zdania o częstych pointach. Mowa tej sztuki jest skomplikowana: jest nią następstwo scen i sytuacyj będących metaforami scenicznymi.

Po *Jajku Kolumba* należałoby pokazać natychmiast *Horyzont Afrodyty*. Wystawienie z *Kordiana* samej bajki o „Janku co psom szył buty" mogłoby być bardzo miłym i kasowym przedsięwzięciem, ale słabe pojęcie dawałoby o Słowackim i o romantyzmie.

KOCIOŁ I PRÓBÓWKA

Istnieje więc już nowy teatr poetycki; czeka tylko na wystawienie, na próbę, jaką będzie zetknięcie się z życiem. Możemy być pewni jego kompletnego sukcesu tu w Krakowie, mieście, które od wielu lat było zalążnią wszystkich skrajnych formalnie prądów, mieście futuryzmu i awangardy — i sławnego bojkotu Towarzystwa Sztuk Pięknych przez Związek Plastyków. Ale nie łudźmy się: teatr poetycki Świrszczyńskiej i Flukowskiego to teatr dla elity umysłowej, teatr arystokratyczny. To, że w Krakowie do tej elity należy również i robotnik nieraz — to już właściwość Krakowa. Właściwością Krakowa jest jednak także i coś innego, a mianowicie przerost ambicji. Jest mu ciągle mało; ledwo, ledwo zarysowały się kontury idącego stylu, ledwo rozeszła się plotka o udanym eksperymencie w paru pracowniach, a już niecierpliwy tłum recenzentów i pospolitych gapiów zagląda do próbówek szczęśliwych alchemików, ażeby wydrzeć im receptę, znak chemiczny nowego produktu. Tymczasem od doświadczenia do masowej produkcji, od próbówki do kotła jest jeszcze daleko.

Żeby móc doznawać wzruszenia trzeba reagować na bodźce. Kto nie słyszał o Homerze, na próżno będzie asystował na stu nawet przedstawieniach Giraudoux *Wojny o Troję nie będzie*. Właściwe przeżycie estetyczne będzie od niego odległe jak od ślepca wiedza o malarstwie. W radiowych audycjach dla wsi, z wszystkich tekstów poetyckich najdostępniejsze są utwory poetów chłopskich autentystów, i to tych, którzy — o ile to w poezji w ogóle jest możliwe — są „realistami", którzy swoją wizję poetycką budują z konkretów a jako temat obierają sprawy najprostsze, powszechnie ważne. Abstrakcjonista, operujący kompleksami pojęć i z nich stwarzający liryczne treści poematu, czy parnasista odwołujący się do intelektualnych zapasów swojego odbiorcy zawodzą. Teatr poetycki, wymagający od widza niemałego wyrobienia intelektualnego i estetycznego, długo jeszcze będzie teatrem masowego oddziaływania. Będzie wpływał wyłącznie odgórnie: poprzez warstwy inteligentów,

obojętne czy będą nimi robotnicy czy tak zwana „inteligencja pracująca", czy ordynarni „szabrownicy" i do czasu figlujący paskarze.

Teatr nowego czasu, teatr powszechny, musi mówić językiem, obrazem i zagadnieniem powszechnie zrozumiałym i powszechnie ważnym. Musi być dostępny dla człowieka inteligentnego — który nie słyszał jeszcze o Homerze, ale który przeżył wojnę trochę cięższą od Trojańskiej i zetknął się z brutalnością o wiele przechodzącą możliwości greckich bohaterów.

Czyli po prostu obok teatru poetyckiego musi istnieć teatr powszechny, teatr prozy. Teatr artystyczny oczywiście, ale taki, który operowałby metaforą powszechnie zrozumiałą i skrótem spraw tak bardzo ludzkich, że nie wymagających komentarza. Teatr wielkiego, wszystkich pokonującego wzruszenia.

Teatr poetycki — to liryka sceny. Czekamy na epopeję.

ŚRODKI ZASTĘPCZE

Dotychczas publiczność stęskniona i wygłodzona przyjmuje wszystko co jej podsunąć. Panujący w Krakowie nieprawdopodobny bałagan repertuarowy ma jedną dobrą stronę: pozwala zorientować się w gustach publiczności. A te gusty są bardzo proste. *Jaś u raju bram* i *Roxy*, sztuki, które w ogóle nie powinny być wystawiane, pobijają rekordy w ilościach przedstawień. Poza tym dobroczynna krakowska plotka stwarza cuda: niesympatyczna recenzja o pewnej sztuce i ordynarna odpowiedź autora stały się ożywczym zastrzykiem dla niej, dodając jej wdzięku w oczach przekornych krakowian. Na sztuki dobre chodzi się przez snobizm, na marne i płaskie dla przyjemności, albo dla miłego uczucia, że się uczestniczy publicznie w prywatnym skandalu.

Teatry krakowskie — te poważne, mające ambicje i świadomość zadań, szukają. Szukają repertuaru, który by odpowiadał potrzebom obecnych czasów. I jakoś nie mogą go znaleźć. Nie udało się z *Antygoną*, która miała wszelkie szanse aktualności. W Paryżu grają ją już dwa lata. W Krakowie nie przetrwała dwóch miesięcy. Dlaczego? Czy była wystawiona zbyt koturnowo, ze zbyt wielkim pietyzmem? Czy też akcja jej porozrywana świetnie zresztą recytującym chórem posągów, które ją od widza oddalały zamiast do niego zbliżać, nie zawładnęła światem osobistych przeżyć widza, nie dała się tłumaczyć bezpośrednio na aktualnie zrozumiały język uczucia?

Artysta, teatr, chciał go znaleźć ze wszelką cenę. Niedawno przeżywane wielkie chwile domagały się głosu w wielkim repertuarze. Widzieliśmy, poza *Antygoną*, jeszcze kilka prób zawładnięcia naszym wzruszeniem. Były to: *Mąż doskonały* i *Masław* Zawieyskiego, *Lompa* Gołby, *Przejrzały oczy nasze* Karczewskiej — i *Balladyna*. Żadna z tych sztuk nie zaspokoiła istniejącego głodu. Nie mogła tego dokonać ani szmirowata bomba z kośćcem przetrąconym ideologicznie i dziecinnym brakiem konstrukcji, z groteskowo skomplikowaną akcją, operująca bebechowatym wstrząsem i szafująca śmiercią; jej bohaterzy, zmartwychwstające wańki-wstańki nie wzbudziły w nas nie tylko solidarności, ale nawet współczucia. O wiele poważniejszy *Lompa* również nie zaspokoił nas artystycznie. I tu okazała się jeszcze raz dawno znana i do znudzenia powtarzana prawda, że nowoczesność dzieła sztuki może być tylko integralna i że wszelkie próby odmiennego traktowania, rozdzielania formy i tematu — zawodzą. O sprawach nowych i żywych, można mówić tylko w sposób nowy i żywy; słuszna postawa ideologiczna przekonywuje w rozprawie, artykule, odezwie, afiszu. W dramacie nie wystarcza. Surowy realizm i dopowiadanie do końca zdania znanego jak pacierz nie wzrusza, tylko nudzi. A istnieją tematy, którymi nudzić nie wolno i istnieją sprawy o których wolno mówić tylko najpiękniej.

Teatr narodowy Jerzego Zawieyskiego to również „sztuka dla elity". Atakujący problemy filozoficzno-etyczne (a nawet eschatologiczne) *Mąż doskonały*, czy historiozoficzny *Masław* wymagają podczas przedstawienia niesłychanego napięcia uwagi, ciągłej samokontroli intelektualnej. Łatwiejszy *Masław* padł ofiarą mylnej koncepcji inscenizacyjnej; patetyczny, koturnowy i — przede wszystkim widowiskowy jej charakter zamazał w wielu miejscach właściwy sens sztuki, który wydobyć można przez inteligentne podkreślenie w dialogach — dwóch ścierających się polskich ideologij, dwóch politycznych koncepcyj. Bo *Masław* nie jest w i d o w i s k i e m tylko sztuką historiozoficzno-polityczną; to nie *Kościuszko pod Racławicami* i polskość jego nie polega na rewii kostiumów i wojennych okrzykach. Jego sens wyraża się najpełniej w końcowym geście Kazimierza, zarzucającego swój płaszcz na zwłoki pokonanego Masława — w tym geście, który reżyser — mimo, że sam idzie w kierunku patetyzacji — bezmyślnie pominął.

Teatr Zawieyskiego nie zaspokaja naszego głodu wielkiego repertuaru narodowego. Ale nie tylko dlatego, że jest zbyt przeintelektualizowany. Przede wszystkim z powodu zbyt wielkiej odległości czasowej jego akcyj. Historia Hioba i Warszawa czy Polska, walki Masława z Kazimierzem Odnowicielem przybyłym z cesarskimi wojskami, sojusz słowiańskich wodzów itd., to są wszystko metafory i analogie zbyt odległe. Przenośnia aby była dobra, musi być narzucająca się i pełna. W *Mężu doskonałym* i w *Masławie* trzeba jej dopiero doszukiwać się, śledzić jej co chwilę ginący w biegu innej akcji zawiły ślad.

Sztuki Zawieyskiego są poważnym dokonaniem. Zaspokajają intelektualnie, zmuszają do myślenia. Ale nie rozładowują naprężonego oczekiwania na wielkie, artystyczne przeżycie, którego bezpośrednim tematem byłaby bliska nam rzeczywistość. Dają tylko jej bardzo odległe aluzje, zbyt odległe. Niewspółmiernie silniej zaangażowany intelekt niż wyobraźnia daje w wyniku ciężką pracę umysłową zamiast radosnego wstrząsu, jakim jest pełnia artystycznego przeżycia przy równoczesnym narzuceniu rozwiązań, na które czeka współczesna nam problematyka społeczna i polityczna. Szpryca z mocnym i drogim narkotykiem, który nie powoduje euforii, tylko uczucie zawodu i niższości intelektualnej zawstydzonego pacjenta.

Od naiwnej, niedomyślanej składanki scen i akcyj — aż do przeintelektualizowanej konstrukcji filozoficznej oscylował polski teatr pierwszego roku pokoju. Może na wielką syntezę sceniczną jeszcze za wcześnie? Może wyobraźnia dramaturga wymaga dłuższego okresu czasu do zorganizowania się w pewnym określonym celu? Pamiętamy jeszcze wystawę „Polonia", która była najsłabszą ze wszystkich dotychczasowych wystaw. Lirycy reagowali natychmiast. Beletryści nie o wiele później. Teatr czeka jeszcze na tego, kto potrafi ujarzmić w sobie niedawno przeżyte wzruszenia i nadać im nową, artystyczną formę.

Teatry w poszukiwaniu wielkiego repertuaru odnawiają swoje nieomylne chwyty sprzed wojny. Ale *Kres wędrówki* zwycięski kasowo — treściowo jest najzupełniej przebrzmiały. *Balladyna,* przepiękna baśń, pierwszy raz w Krakowie mówiona przez wszystkich aktorów konsekwetnie jednym stylem recytacyjnym — rozłazi się i gubi w swoim nieposkreślanym bogactwie, w inscenizacyjnie nieposkromionym romantyzmie, który się kłóci i waży jak zlewane mleko, w nieskoordynowanych kolorystycznie i architektonicznie dekoracjach i kostiumach. Odległa od życia, kiedy się zamknie oczy — piękna, irytująca beztroską nonszalancją wobec współczesności, obnosi na swoich niekończących się „kompletach" chłodną urodę beztematycznego dzieła sztuki, abstrakcji.

Teatry skarżą się na brak repertuaru. Autorzy na brak reżyserów. Ze sztuki historiozoficznej robi się operę. Z *Pigmaliona* farsę. Z Zapolskiej i *Przepióreczki* stara się na próżno wykrzesać maksimum aktualności społecznej, której tam już dawno nie ma. Najbardziej „burżuazyjny" repertuar ma teatr TUR-u, najbardziej nieomylny kasowo i najodleglejszy od życia.

Ze sztuk Flukowskiego gra się najmniej ważną, błahą. Ze sztuk Swinarskiego najsłabszą. Plastycy są dyrektorami teatru, aktorzy śpiewają. Śpiewacy recytują. Recytatorzy nie należą do ZASP-u i mają *Teatr Rapsodyczny*, jedyny zespół, który mówi wierszem. Trzeba było dopiero powrotu Leona Schillera, aby ktoś powiedział publicznie, że być kolaboracjonistą to nieładnie. Trzeba było aż uchwały Miejskiej Rady Narodowej, aby obronić Kraków przed występami tych po imieniu przez Schillera nazwanych panów.

A publiczność?

Ta chodzi potulnie na wszystko. Na *Jasia u raju bram* i na *Antygonę*. Na *Roxy* i na *Balladynę*. Ale już niejeden krakowianin marzy po nocach o Leonie Schillerze jako o tym, który przez nowe, twórcze inscenizacje potrafi wyzyskać i utrwalić ciągle jeszcze istniejącą koniunkturę. I niejeden trąbiąc głośno znaną śpiewkę: „Kraków jest obecnie głównym ośrodkiem kultury i sztuki w Polsce i jeszcze długo nim zostanie" — po cichu wybiera się do Łodzi na *Fantazego* czy *Elektrę*.

Helena Wielowieyska

PODSTAWY RECENZJI TEATRALNEJ

Człowiek, którego nazywają recenzentem teatralnym, idzie do teatru na taką czy inną premierę i pisze potem artykuł, który ma być recenzją teatralną czyli sprawozdaniem krytycznym i oceną przedstawionego publiczności widowiska. W ten sposób ma spełnić swą społeczną rolę przerzucenia między teatrem a publicznością mostu świadomości złego i dobrego. Wypływać stąd mogą wskazówki, cenne zarówno dla publiczności jak i dla teatru. I wydaje się, że chyba one właśnie są zadaniem recenzji teatralnej tak, jak zadaniem recenzji na przykład literackiej jest przerzucanie takiego mostu między czytelnikiem a książką. Książka wyraża się drukowa-

nym słowem, a teatr wyraża się widowiskiem. Teatr jest tym wszystkim — i tylko tym — co się dzieje na scenie.

Jakakolwiek praca, czy to fizyczna czy umysłowa, a więc zarówno budowa stołu jak odczyt niniejszy i każda też recenzja, aby osiągnąć możliwie ścisłe rezultaty — musi zamykać się w ramach jak najściślej określonych zadań. Zdaje mi się, że wypowiedź, która chce być recenzją — a jest nieobowiązującą, subiektywną impresją, nie spełnia swoich zadań. Albo wypowiedź, która chce być recenzją teatralną — a dotyczy czegoś, co istnieje całkowicie poza widowiskiem, na przykład anegdot z życia autora wystawianej sztuki, nie spełnia również swoich zadań.

Wobec zbyt szczupłego jeszcze materiału z czasów bieżących — przypomnijmy sobie przedwojenny stan rzeczy. W powodzi recenzyj z przedstawień — jakże trudno było napotkać w prasie recenzję prawdziwie teatralną. Traktowano widowisko jako pretekst do osobistych wynurzeń na temat literatury dramatycznej. Powstawały w ten sposób niekiedy — jak u Boya-Żeleńskiego — wspaniałe szkice literackie, ale nie powstały recenzje prawdziwie teatralne. Inni krytycy stosowali szablony, pełne zdawkowych uwag, nie pasujących w ogóle do istotnych cech danego widowiska. Albo też opowiadania o swoich prywatnych, zupełnie irracjonalnych wrażeniach.

Poza artykułem Bohdana Korzeniowskiego niewiele chyba bywało recenzyj opartych o prawdziwą znajomość teatru i dotyczących widowiska, czyli tego, czym teatr jest w swej istocie.

Oczywiście, że — gdy się pisze o widowisku, które jest inscenizacją utworu dramatycznego — nie podobna przemilczeć samego utworu. Wydaje mi się jednak, że w recenzji teatralnej chodzić powinno o to, aby: 1. opowiedzieć, jakim ten utwór ukazuje się w widowisku i 2. przeprowadzić porównanie między utworem a widowiskiem, z punktu widzenia krytyki i oceny inscenizacji.

I wówczas to staje przed nami ciężkie i kłopotliwe zagadnienie zasad, o które można by krytykę tę i oceny oprzeć. A ominąć tego zagadnienia — nie sposób. Obraz kompletnego zamętu, jaki panował przed wojną w sprawach teorii teatru, nastraja raczej pesymistycznie. I może dlatego wypowiedzi, zawarte w recenzjach, tak często zdawały się być oparte wyłącznie na prywatnych wrażeniach ich autorów — i w rezultacie nie odnosiły spostrzeżeń do jakichkolwiek zasad, nie nabierały żadnej ważności ogólnej.

Bo — darmo i trudno — ale tylko konfrontacja spostrzeżeń z zasadami upoważniać może do wydawania osądów. Wypowiedzi, nie wiadomo na czym oparte, są czysto prywatnymi wrażeniami, które nie muszą drugich obchodzić. Z drugiej jednak strony wiele pięknych a rozmaitych zasad też razi swą sztucznością. Niektóre były tak fantastyczne, tak konceptualistyczne, że o zrealizowaniu według nich widowiska nie można by nawet marzyć. Widowisko, które nie jest przecież tylko działaniem matematycznym, jakby chciał St. J. Witkiewicz, ale maszyną dosłownie — z krwi i kości.

Nie bagatelizuję tych wszystkich teorii. Wprost przeciwnie. Ale podaję w wątpliwość praktyczne znaczenie zasad, zbudowanych na drodze czysto spekulatywnej. Są na pewno potrzebne zasady w teatrze, jeżeli widowisko ma być realizowane nie poprzez przypadki lecz w pełni celowo, i jeżeli z kolei krytyka ma się wspierać na określonych podstawach. Ale te zasady i płynące z nich tezy spróbujmy znaleźć na innej drodze. Na drodze bliższej rzeczywistości, bliższej „krwi i kości" — i dzięki temu odświeżającej myślenie teoretyczne.

Spróbujmy nie przyjmując żadnych sztucznych założeń przyjrzeć się jak gdyby jeszcze raz na nowo temu staremu zjawisku, jakie nam sobą prezentuje teatr, wystawiając utwory literatury dramatycznej. Nie chodzi tu o żadne rewelacyjne odkrycia. Ale ten świeży rzut oka powinien doprowadzić do uświadomienia sobie zasad najprostszych, sformułowania tez najbliższych rzeczywistości i w rezultacie pozwoli może w sposób równie prosty osądzać wyniki takiej czy innej inscenizacji.

Gdy patrzymy na jakiekolwiek widowisko teatralne, uderzyć nas musi przecież to przede wszystkim, że ukazuje się nam ono zawsze, jako uzmysłowienie czegoś. W wypadku, który tutaj bierzemy pod rozwagę — widowisko, które jest teatralnym przedstawieniem literackiego utworu dramatycznego, uzmysławia nam zawartość treściową tego utworu. Uzmysławia, bo angażuje oko i ucho odbiorcy. Można więc powiedzieć bardziej już szczegółowo, że inscenizacja daje nam — w rozważanym wypadku — uplastycznienie i udźwiękowienie utworu literackiego. Widowisko takie wyraża poprzez obrazy plastyczne i obrazy dźwiękowe, oraz w te obrazy wzbogaca wszelkie treści utworu, czyli te najrozmaitsze stosunki i związki, wydarzenia z ich kolejnością, wątki czy to społecznego czy to psychologicznego typu, postacie i ich działalność i przeżycia, wszystkie wypowiedzi i znaczenia, jakie we własną całość zamykają się w świecie utworu dramatycznego.

Wyrazem plastycznym dla tych treści, czyli tym, co składa się na ów obraz plastyczny, jest

tak zwana „dekoracja" i światło, są ukostiumowane postacie (oczywiście już postacie widowiska a nie postacie utworu), ich gesty, cała ich gra plastyczna, sytuacje, cały ów ruch, który widzimy. Wszystko to tworzy całość ruchomego i przestrzennego obrazu plastycznego.

Wyrazem dźwiękowym dla treści inscenizowanego utworu, czyli tym, co tworzy całość obrazu dźwiękowego — są, obok ewentualnej ilustracji muzycznej, przede wszystkim głosy. Głosy postaci scenicznych, głosy, które swą grą uwypuklają znaczenia, zawarte w słowach, zawarte w postaciach, zawarte w wydarzeniach. Przy czym nie tylko gra tych głosów, ale chyba także ich barwa, ich brzmienie ważne jest dla owych znaczeń, dla charakteryzowania postaci, dla całości koncepcji inscenizacyjnej. Sprawa, na którą recenzja, nota bene, niezmiernie rzadko zwraca w swej krytyce dostateczną uwagę.

Poprzez wymowę tych plastycznych i dźwiękowych obrazów, a więc od strony czysto zmysłowej, inscenizacja niewątpliwie wzbogaca utwór dramatyczny. Równocześnie jednak świat utworu literackiego bywa niekiedy w swej impresji słowa pełen tak wielu nie tylko racjonalnych ale irracjonalnych znaczeń, że na ogół tylko niektóre z tych znaczeń odbiera na to lub owo uwrażliwiony czytelnik i tylko pewna ilość, lub pewien ich typ uchwyci i wyrazi w ramach koncepcji inscenizacyjnej reżyser. Ale w każdym utworze pozostaną i tak partie, które w kształt wizualny i dźwiękowy nie dają się przybrać.

Ta z jednej strony trudność lub niekiedy niemożliwość pokazania wszystkiego, a z drugiej zaś strony wzbogacenie, poprzez uzmysłowienie w widowisku tych treści, które się pokazuje — stwarza stan rzeczy, tłumaczy, według mnie, sprawę dość ważną dla rozumienia teatru, a mianowicie sprawę ukazywania się wielu różnych interpretacji scenicznych tego samego utworu, oraz fakt, że jedna interpretacja wydaje się mniej, inna bardziej „odbiegać" od wizji, jaką tworzy sobie czytelnik utworu, a nawet od intencji autora. Inscenizator może wziąć za podstawę budowy widowiska psychologiczne oblicze utworu, albo jego oblicze społeczne, lub wizualne walory przede wszystkim, mniej wyraziście traktując inne. Tym bardziej, że w praktyce konieczna kompozycja widowiska rzadko zniosłaby uwypuklenie wszystkiego jednocześnie, nawet wtedy, gdyby to było do uchwycenia możliwe. Do inscenizatora należy decyzja, które sprawy uwypukli, o jakie znaczenie się oprze, aby zbudować widowisko zwarte i wyraziste. I do takich to, własnych decyzji jest całkowicie uprawniony, jeżeli w treściach utworu znajduje dla tych decyzji pełne uzasadnione pokrycie, to znaczy, jeżeli utwór wybrane przez niego, takie czy inne, wątki i cechy posiada.

Ale wskazać chciałbym na inny jeszcze stan rzeczy, może nawet ważniejszy dla wytłumaczenia faktu istnienia wielu możliwych koncepcyj inscenizacyjnych tego samego utworu. Próbowałem już zwrócić uwagę, że inscenizacja uzmysławia zawartość treściową utworu dramatycznego. Więc cóż się to dzieje z formą tego utworu, czyli z ujęciem tych treści? Przecież to ujęcie, ta forma, nigdy nie może być całkowicie identyczna w wypadku utworu literackiego i w wypadku widowiska teatralnego, gdyż nie całkowicie w tym samym materiale jest wykuwana. Teatr posługuje się materiałem unaocznionego obrazu plastycznego, a słowo ukazuje się tam w swym pełnym dźwięku. Inscenizator więc nigdy nie może użyć wszystkich form, budujących utwór dramatyczny, a jednocześnie dotwarza nowe formy.

Powiedziałem, że nie są to całkowicie te same formy. Jest rzeczą oczywistą, że wiele form budujących utwór odnajdziemy i w widowisku. Forma na przykład, w którą ujęta jest myśl w jakiejś kwestii przejdzie wraz z charakterem postaci na deski sceniczne. Ale ta postać, widzialna na scenie i słyszalna, ukaże się już w nowej formie: plastycznej właśnie i dźwiękowej. I ta scena cała i widowisko całe, to już nowe ujęcie, nowa forma, która będzie musiała posiadać swoją własną, dodatkową kompozycję. I na tym właśnie polega twórcza praca inscenizatora: dotwarzanie nowych, kompozycyjnie zamkniętych form dla zawartości treściowej danego utworu dramatycznego.

Natomiast, gdy się patrzy na całą tę sprawę, wydaje się być rzeczą dość jasną, że w zasadzie jakiekolwiek przekształcanie, wykrzywianie samych treści utworu i zawartych tam znaczeń przekracza zadania inscenizacji, jeżeli widowisko nazywa się na przykład *Pigmalion* Shaw'a, a nie fantazją czy też szkicem na temat *Pigmaliona* Shaw'a. Chodzi o to, że wszystko, co inscenizator czerpie z literackiego utworu dramatycznego wystawiając go, musi posiadać w tym utworze pełną podstawę, pokrycie i znajdować zgodne z duchem uzasadnienie. Wydaje mi się, że inscenizacja utworu literackiego ma go od strony jak najbardziej dobitnej wyrażać a nie posługiwać się nim jako pretekstem tylko. W przeciwnym razie twórcze związki pomiędzy literaturą a teatrem muszą ulec niebezpiecznym rozbieżnościom z łatwą do wyobrażenia szkodą dla obojga.

Nasuwa mi się tu pewien drobny przykład takiego niezbyt trafnego przekształcenia, chociaż zdarzają się i poważniejsze przykłady. W sztuce Iwaszkiewicza *Lato w Nohant* prawie zawsze skreślano z tekstu końcową scenę Fernanda z Madeleine, zmieniając w ten sposób ciężar ga-

tunkowy postaci Fernanda, tak przecież a nie inaczej zważony przez autora w całości utworu. Ta scena rozjaśniała atmosferę, zdejmując z czoła Fernanda dramatyczność, aby tę dramatyczność pozostawić już do końca w pełni przy centralnej postaci — przy George Sand. Skreślenie tej sceny niepotrzebnie uszlachetniało Fernanda, przeinaczało go — i raczej szkodziło całości...

Uważam bowiem, że podobnie jak aktora obowiązuje wyłącznie koncepcja inscenizacyjna — tak inscenizatora, jeżeli wystawia się utwór literacki, zobowiązuje zawartość treściowa utworu, którą ma za zadanie pokazać w nowej, uplastycznionej i udźwiękowionej formie. Przy czym, wyciągając wnioski ze sformułowanych tu spostrzeżeń — raz jeszcze i wyraźnie, moim zdaniem, wypada uznać, że nie miałby żadnego celu spór o to, czy w stosunku do danego utworu dramatycznego istnieć może jedna tylko najlepsza koncepcja inscenizacyjna, czy wiele najlepszych. Inscenizator pod wielu względami na nowo — bardziej lub mniej twórczo — formuje całą zawartość treściową utworu. Z tym pamiętajmy, że często nie wszystkie znaczenia w tych treściach tkwiące dadzą się wyrazić językiem teatru i — co więcej, nie wszystkie uwypuklają się wszystkim widzom tak samo. Inscenizator — jak to już braliśmy pod uwagę — oprzeć się może na takim zespole tych znaczeń, lub innym. I wtedy widowisko eksponować będzie zespół znaczeń psychologicznych na przykład, albo społecznych, lub czysto wizualnych, albo uwypuklać będzie to czy inne zagadnienie, tę czy inną sprawę.

A więc: krytykować i osądzać zrealizowaną koncepcję inscenizatora, w wypadku inscenizacji literackiego utworu dramatycznego, można tylko — jak wynika z rozważań — w oparciu o dwa zasadnicze pytania:

1. Czy inscenizacja nie przekracza i nie przeinacza zawartości treściowej utworu aż do zmiany ducha utworu i podstawowych znaczeń.

2. Czy nowa forma, ujmująca zawartość treściową utworu środkami plastycznymi i dźwiękowymi, zbudowana jest dostatecznie celowo. Inaczej, czy ten ruchomy obraz plastyczno-dźwiękowy w każdym momencie uwypukla te treści, czy daje im właściwy wyraz i czy wraz z tymi treściami zamyka się na przestrzeni widowiska we własną logiczną całość.

Sądzę, że recenzja, która krytykując i osądzając widowisko zmierzałaby do odpowiedzi na takie dwa pytania, mogłaby być recenzją stosunkowo najmniej subiektywną. W odpowiedzi na pytanie drugie zmieści się i sprawa tak zwanej „dekoracji" wraz ze światłem i sprawa sytuacyjnego rozwiązania scen poszczególnych, ruchu, gry aktorów. Znaczenie tak sformułowanego pytania widzę w tym, że pozwala rozważać i fragmenty całe i każdy, najdrobniejszy nawet szczegół z punktu widzenia kompozycji całego widowiska i jednocześnie z punktu widzenia wyrazu dla danych treści.

Natomiast, zgodnie z tym, co ustaliliśmy tu w rozważaniu dotychczas, uważam, że krytykowanie i osądzanie koncepcji inscenizacyjnej z punktu widzenia jakiejś koncepcji innej, która się komuś subiektywnie wydaje pomysłem lepszym byłoby conajmniej nieporozumieniem. I jeszcze dodatkowa uwaga: Nierzadko utwory dramatyczne noszą już w swej formie literackiej zarysy wizji plastycznej, a zatem noszą możliwość rozwiązań obrazów plastycznych w teatrze w sposób najbliższy intencjom autora. Sądzę, że spotykana czasem siła i logika takiej wizji może w pewnym stopniu zobowiązywać inscenizatora, chociaż sam fakt pójścia tą drogą lub nie, również nie jest chyba żadnym miernikiem, przesądzającym z góry wartość inscenizacji. Bowiem za trafność, celowość i całość zmysłowego kształtu widowiska odpowiedzialny jest inscenizator — i on wraz z aktorami i dekoratorem kształty te rzeźbi.

Tak to więc krytyka i ocena, zawarta w wypowiedzi recenzenta teatralnego, musi mieć zawsze na oku całość widowiska. Jakże inaczej można by mówić na przykład o tak zwanej „dekoracji", jeżeli nie z punktu widzenia roli, jaką odgrywa w całości? Przecież dekoracja nie istnieje dla widowiska w swej roli samodzielnej, lecz jest — wydaje mi się — współczynnikiem całego ruchomego obrazu plastycznego i winna w każdym momencie, wraz z sylwetkami postaci, z ich ruchem, z sytuacjami i światłem prezentować zamknięty kompozycyjnie obraz przestrzenny. Dekoracja, która tych warunków nie spełnia, będzie zawsze dekoracją martwą, choćby była nie wiem jak fascynująca sama w sobie i zawsze będzie rozbijać całość obrazu. Natomiast najskromniejsza nawet dekoracja, która jest choćby tłem tylko, zawieszoną kurtyną, może znakomicie współgrać i wówczas spełniać swą rolę całkowicie. Celowość taka jest zupełnie zasadniczym wymaganiem, jakie stawiać należy dekoratorom.

Nie inne wymagania dotyczą również aktorów z punktu widzenia krytyki widowiska. Ich gra to przecież także przede wszystkim składowa wspólnej całości. I cóż z błyskotliwej, efektownej gry, w wypadku, gdy taka gra rozbija całość widowiska, narusza harmonię jego budowy?

Jestem zdania — jeszcze raz to chciałbym podkreślić — że podobnie jak koncepcję inscenizacyjną krytykować należy w pierwszym rzędzie z punktu widzenia utworu dramatycznego, pytając czy forma sceniczna wyraża zawartość treściową utworu, tak aktora krytykować można

wyłącznie z punktu widzenia tej właśnie koncepcji inscenizacyjnej. W znacznie większej mierze obchodzić ona musi aktora, niż sam utwór dramatyczny i intencje autora. Za swe zamiary i swą twórczość inscenizator jest odpowiedzialny wobec utworu. Ale aktor za swe zamiary i swą twórczość odpowiedzialny jest wobec inscenizacji. Bo przecież jest współczynnikiem widowiska teatralnego, a nie współczynnikiem utworu literackiego. Trudno i darmo, ale aktor, grający na scenie na przykład rolę Fantazego — choćby z najprostszych naturalnych względów jest Fantazym ze sceny, a nie Frantazym z utworu.

Oglądamy widowisko i widzimy aktora, który jest wyraźnie tego widowiska współczynnikiem. Jest jednak współczynnikiem zupełnie specjalnym. Bo współczynnikiem żywym, posiadającym także własny stosunek do roli i przede wszystkim własne sposoby wyrazu. Wydaje mi się, że reżyser może w mniejszym lub większym stopniu grać aktorem, ale nie może nim nigdy grać całkowicie. Stąd współtwórczość aktora przy zrealizowaniu koncepcji widowiska staje się sprawą szczególnie subtelną. Ponad to, kolejne przedstawienia tego samego widowiska to nie egzemplarze kolejne książki. Przecież każde przedstawienie na nowo — w pewnym sensie — stwarzane jest na scenie przez wkład twórczy aktorów. I tu się okazuje rzecz dość ciekawa. Niektórzy z aktorów rozplanowują i stawiają od razu swoje role w sposób na tyle celowy i konsekwentny, że niemal bez żadnych zmian powtarzają je na przedstawieniach. U innych widać pewne różnice. Jest to zresztą zapewne sprawa indywidualnych postaw aktorów wobec ich własnej gry, a tym się w ramach niniejszego odczytu zajmować nie będziemy.

Określone w rozważaniach niniejszych podstawy, na których moim zdaniem opierać się powinna w swej krytyce i ocenie recenzja teatralna wiodą, czy też wieść mogą, do wypowiedzi w pewien przynajmniej sposób uzasadnionych i jako tako planowych.

Te podstawy starałem się określić. Próbowałem uporządkować i wyjaśnić sprawę najważniejszych zasad, poruszających mechanizm, który przekłada literacki utwór dramatyczny na scenę teatru. Zasad tych nie zakładałem z góry. Starałem się je dostrzec, przyglądając się rzeczywistości teatralnej. Rzeczywistość ta nawet w tak ścisłych ramach, jakie sobie tu zakreśliłem, jest zbyt złożona, aby mogło mi się wydawać, że ją w pełni swymi wywodami wyjaśniłem. Na pewno wiele zagadnień i faktów uszło mojej uwadze. Ale usiłowałem poruszyć tu te, które wydają mi się najistotniejsze i które moim zdaniem nadają się najlepiej do oparcia o nie krytyki prawdziwie teatralnej.

Juliusz Żuławski

AKTOR NA SCENACH KRAKOWSKICH

Teatry krakowskie rozpoczęły nowy sezon. Dziesięciomiesięczny okres teatralny od chwili odzyskania niepodległości, to na pewno tylko próby, pierwsze rozprostowanie kości po długiej niewoli i zupełnym zastoju kultury scenicznej. Okres ten łatwo może pójść w niepamięć, przytłoczony w przyszłości świetnym rozwojem teatru polskiego, który, stanąwszy na innym, trwalszym i upowszechnionym gruncie społecznym, zrealizuje wymarzone kształty teatru stylu i myśli polskiej. Warto więc przypomnieć sobie kreacje aktorskie na deskach scenicznych Krakowa, tym więcej, że miasto to jest obecnie największym skupiskiem pierwszych aktorów polskich.

Oczywiście nie będziemy stawiać cenzurki i dawać kwalifikacji poszczególnym aktorom, nie będziemy również snuć przepowiedni na przyszłość, czego można się spodziewać po tym, a nie innym aktorze. Jestem daleki od tego. Będzie to po prostu rekapitulacja przygotowania do normalnego życia teatralnego. Dużo bowiem złożyło się przyczyn, że tych dziesięciu miesięcy nie można nazwać normalnym sezonem teatralnym, a osiągnięcia aktorskie trudno zaliczyć do trwałych pozycji sceny polskiej.

Teatry polskie za okupacji były nieczynne, aktorów, jeśli nie wymordowano, to skierowano do prac nie mających nic wspólnego z zawodem aktorskim. Urządzenia teatralne wywieziono, kostiumy zdewastowano, dekoracje przerobiono na niemieckie potrzeby, a w ucieczce rozprószono lub spalono. Aktor zatem, stając w lutym przeszłego roku na scenie, po pięcio i pół letniej przerwie zaczął pracować w najcięższych warunkach. Wygłodzony, w nieopalonej sali, bez kostiumu. Nie mogło być więc mowy o większych osiągnięciach. Była to bowiem niezaprzeczenie praca pionierska, wysiłek postawienia na nogi najpotrzebniejszego instrumentu społecznego: teatru. To się udało. Teatr odżył, sięga coraz szerzej.

Do twórczego rozwoju aktorstwa potrzebny jest jeszcze jeden ważny czynnik: reżyseria. Niestety, teatr polski pozbawiony jest dzisiaj szeregu doskonałych reżyserów. Pozostali,

których zresztą można policzyć na palcach jednej ręki, są już na tyle starzy, że całą swą inwencję czerpią tylko z własnych doświadczeń, wypróbowanych i niezawodnych, ale obcych nowym próbom. Dlatego też sztuka aktorska rozwija się wolno i obecnie stoi daleko w tyle poza innymi dziedzinami zawodów artystycznych. Jeśli dziś wymaga się nowego spojrzenia na rzeczywistość, jeśli poezja, proza, muzyka i malarstwo reprezentowane są przez nowoczesnych twórców, to sztuka udawania i przeżywania na scenie stoi na poziomie sprzed kilkunastu, czy kilkudziesięciu lat.

Jakoś żaden z krytyków teatralnych nie zauważył do tej pory, że każda epoka, zależnie od osiągnięć formalnych w sztuce, wymaga innego stylu gry. Człowiek, który przeobraża się równolegle ze sztuką, musi znaleźć swój syntetyczny obraz w aktorze. Niestety, aktorstwo nasze zastygło w pewnym okresie i teraz żyje tylko tradycjami owych lat. Młode pokolenie niedouczone, szybko postawione na scenie, nie umie jeszcze myśleć i całkowicie, z całym swoim zapasem braków, poddaje się starszym, którzy przeważnie nie czują już zmian artystycznych. Trudno zaś wymagać od przyzwyczajonej do łatwej sztuki publiczności, która lubi bawić się i nie pragnie uczestniczyć we wspólnym wysiłku twórczym, która woli zapominać a nie myśleć, aby chwytała zasadnicze różnice i stawiała kategoryczne żądania. Mówi się i pisze dużo o przemianie wartości w sztuce powojennej, krytykuje się literaturę, przestarzałe obrazy, a jedynie milczenie panuje w dziedzinie sztuki tak bliskiej człowiekowi, jak aktorstwo. Od aktora nie wymaga się dzisiaj nic.

Dlatego też obowiązkiem recenzentów teatralnych jest zwrócić baczniejszą uwagę na aktora, żądać od niego postawy twórczej, zmusić go do nieustannego wysiłku, wybiegającego poza ramy pamięciowego opanowania tekstu, wymusić na nim zastosowanie nowych artystycznych środków ekspresji aktorskiej. Instrumentem aktora jest on sam: człowiek i jego ciało. Dodać do tego należy jeszcze jeden czynnik — jego życie. To znaczy cały zapas przeżyć, przemyśleń, wzlotów i upadków, poczucie realizmu i fantazji, humoru i tragizmu itd. Operując tym materiałem aktor musi doskonale znać innych ludzi, aby stwarzać typy oparte o uczciwe doświadczenie i precyzyjną psychologię. Nie wystarcza kilkuletnia szkoła. Nie wystarczą kopie z poprzedników. Rola aktorska, aby stała się pomnikiem epoki i stylu, musi być oryginalna, nie w znaczeniu ekstrawagancji, lecz twórczego rozmachu i chęci rozwiązania jeszcze jednej tajemnicy życia ludzkiego. Nieprawdą jest, że aktorstwo nie jest sztuką. Jest takim samym rodzajem artystycznym, co pisanie wierszy i komponowanie. Tylko ludzie, którzy nie rozumieją bólu wypowiadania się w sztuce, mogą twierdzić, że sztuka aktorska jest zjawiskiem wtórnym i odtwórczym, ograniczonym do szablonu.

Stosunek do aktora winien być surowy, bezwzględny i obiektywny. Do zagadnień teatralnych, a zwłaszcza do strony aktorskiej teatru należy przystąpić z całym aparatem poznawczym, sięgnąć należy do zagadnień merytorycznych i podstawowych, do współzależności wszystkich elementów w teatrze, więc i do koncepcji aktorskich i reżyserskich. Krytyk teatralny musi znaleść język, którym by mógł się porozumieć z aktorem. Tylko taka naprawdę teatralna krytyka może zmienić oblicze teatru.

W tej intencji chciałbym przypomnieć jeszcze raz te dziesięć miesięcy wysiłków aktorskich na scenach krakowskich. Nie uwzględniam tylko ról w tych sztukach, których wystawienie należy zaliczyć do sezonu 1945/46.

Aktorem, który dał pełny przekrój swej bogatej indywidualności jest JANUSZ WARNECKI — (Stary Teatr). Pięć ról, które pokazał w ciągu kilku miesięcy, a to Hiob *(Mąż doskonały* — Zawieyski), Ksawery *(Dzień jego powrotu* — Nałkowska), Don Rodrygo *(Cyd* — Corneille — Wyspiański), Hieronim *(Nieboszczyk Pan Pic* — Chapuis Peyret) i Higgins *(Pigmalion* — Shaw) — to chyba najszerszy wachlarz możliwości aktorskich. Symboliczny patos Zawieyskiego, psychologiczny naturalizm Nałkowskiej i patos klasyczny Corneilla i Wyspiańskiego — trzy wielkie kreacje Warneckiego. Z tych wielkich ról mam jedynie zastrzeżenia co do Cyda, choć była to koncepcja nieszablonowa, próba urealnienia secesjonizmu i baroku Wyspiańskiego. Warnecki pokazał Rodryga jako człowieka z krwi i kości, czującego i reagującego po ludzku, mimo oderwane i dość nieruchome tyrady w tekście. Ale, aby określić walory sztuki aktorskiej Warneckiego, nie wystarczy wymienić w jakimś porządku grane przez niego role. Istotą jego wielkiego talentu jest wypowiadanie tekstu. Słowa, mówione przez niego, mają nie tylko swoją treść pojęciową, ale grają, mają swoje odrębne życie, nadają rzeczywistą wartość wyrazom i zdaniom zasadniczym, zaznaczają wszystkie, żeby się wyrazić po malarsku, światłocienie mowy. Dlatego też w *Mężu doskonałym*, sztuce, w której napięcie dramatyczne kryje się w głębokich monologach, Warnecki stworzył największą kreację, używając po mistrzowsku uproszczonego do minimum gestu, posągowych póz i stylizowanego ruchu, jak w modlitwie w pierwszej odsłonie,

cy w momentach przeżywania swego cierpienia w aktach dalszych. I dlatego *Cyd* w naturalistycznej interpretacji gestycznej, z szybko mówionym tekstem, aby mógł mieścić się w gwałtownych ruchach, miał pewne tony fałszywe. Hieronim w sztuce Peyret Chapuis, gdzie ściszona przez Warneckiego aż do wrażenia tajemniczości, była według mnie zanadto przeintelektualizowana. Ale i w tej roli dał Warnecki pokaz dialogu przy zupełnym wyeliminowaniu gestu. Rozmowa z panią Pic przy stoliku, błyskanie okularami jako jedynym opuszczonym przez Warneckiego wyrazem zewnętrznej ekspresji — to świetny majsterstyk godny pamiętania. Jako Higgins poszedł Warnecki zbyt po linii nakreślonej przez autora, przez co rola nabrała niepotrzebnych akcentów farsowych, posuniętych aż do skrajnych błazenad, przy czym reżyseria całości widowiska nie bardzo się z tym wiązała. Sztuka Nałkowskiej wymaga prymitywnego naturalizmu. Cały konflikt dramatyczny i sytuacje teniczne mają na celu naśladowanie życia, takim jakim ono jest, bez żadnych osłon. Warnecki — Ksawery dodał jeszcze rumieńców tej sztuce. O ile w Hiobie zastosował niezwykle szczęśliwie patos słowa, przeżywania i ruchu, to jako Ksawery zdołał stworzyć monolit aktorski, człowieka prześladowanego przez zbrodnię. Warnecki kazał uwierzyć w tego człowieka, choć w czytaniu rola ta robi wrażenie przerysowanej i psychologicznie postawionej fałszywie. Naturalizm Warneckiego przemyślany był do najdrobniejszego szczegółu: oprawowane wszystkie odruchy, przyśpieszanie i zamieranie oddechu, sposób palenia papierosa w różnych okolicznościach, gra okiem żywa i świetnie kontaktująca z partnerami, wreszcie chód, podkreślający stany psychiczne tego niedawno uwolnionego mieszkańca więzienia. Udało się Warneckiemu skomponować tę rolę w żywą całość przez zmobilizowanie wszystkich możliwych środków wyrazu aktorskiego, zwięzłych, czasem lekko tylko zaznaczonych, ale pełnych dramatycznych spięć i trafnych. Tak więc Hiob i Ksawery — to największe kreacje męskie tego sezonu. W tych dwóch rolach Warnecki zabłysnął całą skalą nowoczesnych chwytów aktorskich, nowego sposobu odczuwania. Wydaje się to dziwne, że aktor ten znany w Polsce z dobrych ról komediowych, po wojnie staje na czele aktorów swymi kreacjami z repertuaru poważnego, a natomiast rola w sztuce Shawa już mu raczej nie odpowiada. Świadczy to jednak o niezmordowanej pracy tego aktora, który nie osiadł na laurach po powodzeniach we Lwowie i Warszawie przed 39 rokiem i stale pracując nad sobą, stanął dzisiaj w rzędzie najlepszych tragików sceny.

Drugi aktor o głębokim przeżyciu to JÓZEF KARBOWSKI — (Teatr Miejski im. J. Słowackiego). Ma on do zanotowania rolę Rejenta (*Zemsta* — Fredro), Prokuratora (*Wilki w nocy* — Rittner), Smugonia (*Uciekła mi przepióreczka* — Żeromski) i Kreona (*Antygona* — Sofokles). Karbowski przypomina nieco postawę aktorską Ludwika Solskiego, mianowicie swą bezpośredniością i ostro, zaraz w pierwszych scenach zarysowaną sylwetką postaci, usiłuje on narzucić widzowi wrażenie niezachwianej pewności w postawieniu roli. Lubi grać w otwarte karty. Chce, aby widz wiedział od razu z jakiego rodzaju człowiekiem ma do czynienia, stanowczym czy słabym, szlachetnym czy czarnym charakterem. Z wymienionych powyżej ról najwięcej podobała się rola w sztuce Rittnera, w której Karbowski delikatnymi dotknięciami nakreśla przejmującą postać człowieka, któremu się wierzy i z którym się współprzeżywa. Karbowski pokazuje mężczyznę, jakiego widuje się w życiu, bez stylizacji i metafory psychologicznej, jest bardzo bliski najintymniejszym przeżyciom, które umie i chce pokazać.

Po pokazanych w Krakowie rolach widać, że Karbowski silnie je przeżywa w czasie tworzenia swej pierwszej koncepcji aktorskiej, wnika w każdy szczegół, mający jakiś tylko związek z prawdziwym życiem i rzeczywistością i dopiero wtedy zaczyna budować od podstaw solidne rusztowanie roli. Rejent natomiast był zbyt demoniczny. Z krętacza, cichej wody, z reminiscencji molierowskiego świętoszka i skąpca Karbowski nie tylko swoją wyniosłą postawą i czarnym kostiumem, ale i timbrem głosu, zdecydowanymi ruchami i stanowczym spojrzeniem zrobił postać demona, zdecydowanego i górującego nad Cześnikiem w każdej sytuacji. Przepadły przez to wszystkie gierki, zdradzające śmieszność Rejenta, oraz charakter satyryczny tego bohatera Fredry. Karbowski zresztą umyślnie pozbawił tę postać komizmu, szło mu raczej o wydobycie z tej roli przeciwstawienia Cześnika, granego właśnie w tonach komicznych. Rejent był zły i przewrotny. Straszył, a nie rozśmieszał. Nie wszystkim wielbicielom Zemsty interpretacja ta odpowiadała.

Jako Smugoń Karbowski również zaprezentował odmienny typ niż Smugoń Jaracza. Karbowski — Smugoń to człowiek wrażliwy, węszący zdradę, swojego rodzaju intelektualista, mało różniący się od pozostałych profesorów, w ostatniej scenie z Przełęckim dumny i nie wierzący w obietnice Przełęckiego. Byłem na przedstawieniu *Przepióreczki* z nauczycielem, który stale oburzał się na Żeromskiego za krzywdzące potraktowanie postaci nau-

czyciela wiejskiego. Twierdził on bowiem, że *Przepióreczka* to nie tylko dramat miłosny i n sprawa marzeń o upowszechnieniu kultury, ale pojedynek ludzi tego samego zawodu, poje dynek pracy. I że Żeromski skrzywdził ciężko osobę starego nauczyciela wiejskiego, czyniąc z niego prostaka i coś w rodzaju służącego panów profesorów z miasta. Ostatnią scen z obejmowaniem kolan Przełęckiego uważał całkowicie za hańbiącą. Po *Przepióreczce* z Karbowskim wyszedł po raz pierwszy jako tako zadowolony. Otóż Karbowski swoją koncepcją Smugonia wziął jakby w obronę stan nauczycielski, ratując Smugonia od uniżoności i szeregu nieprzyjemnych momentów, uwłaczających jego godności. Mój nauczyciel ocenił w pełni wysiłek Karbowskiego.

Natomiast nie mogę zgodzić się z ujęciem roli Kreona. Mimo doskonale recytowanego wiersz, mimo głęboki ton patosu, postać króla Teb raczej sprawiała wrażenie jakiegoś mechanizmu tragicznego, niż była w istocie tragiczna: cały dynamizm tej roli oddalony był przez nienaturalnie zobiektywizowane uczucie. Czuło się w tej roli papier, tekst podany w sposób bardzo przyzwoity, ale z brakiem wiary w wypowiadane słowa. Pozostała więc tylko treść, którą przyjmowało się jak opowiadanie o jakichś rzeczach nieprzyjemnych i mało dotyczących dzisiejszego człowieka. A przecież problem *Antygony* wcale się nie zestarzał.

JERZY LESZCZYŃSKI (Teatr Miejski im. J. Słowackiego), to chyba najbardziej nierówny aktor znajdujący się obecnie w Krakowie. Obok wspaniałego Cześnika *(Zemsta)*, jędrnego i skończonego w swym wyrazie Sarmaty, nieprzekonywujący Papkin *(Zemsta)*, którego grał na niektórych przedstawieniach. Leszczyński powtarza się w geście oraz w sposobie mówienia. Czym różnił się Cześnik od Papkina — oczywiście strojem, maską i tymi gierkami, których życzył sobie sam Fredro. Poza tym jeden i ten sam osobnik, z tym że w roli Cześnika wigor Leszczyńskiego znalazł doskonałe rozwiązanie tekstowe i fizyczne, a jako Papkin Leszczyński roznosił rolę nieopanowanym żywiołem. Takich scen, jak ta, w której Cześnik dowiaduje się o ucieczce Podstoliny i jej zamiarach matrymonialnych, takich, jak ta, gdy pisze z Dyndalskim list, gdy łapie się za karabelę, spostrzegając u siebie w domu Rejenta — Kraków nie zapomni Leszczyńskiemu. Były to klejnoty gry aktorskiej. Ale trudno będzie również darować Leszczyńskiemu niedobrą scenę Papkina z Rejentem, czy Papkina piszącego testament. Sceny te są same w sobie tak komiczne, że nie wolno ich pozbawiać najczystszego wdzięku komediowego. Poza tym Leszczyński grał Kapitana *(Mąż z grzeczności* — Abramowicz — Ruszkowski), króla Serdanii Jana XV *(Król* — Caillavet — Flers — Arène). W *Królu* był śmieszny, ale widać było, że mógł dać ze siebie o wiele więcej, mógłby swą rolą zrobić z tej farsy taką sztukę, że warto by ją stale pokazywać. W nowych sztukach, a mianowicie w *Rosjanach* (Simonow) pokazał tylko rutynę. Rosjanin Gołba nie różnił się wcale temperamentem, przyklepywaniem kolan, mrużeniem oczu, podkręcaniem wąsa od tych samych chwytów stosowanych w rolach Fredry i Abramowicza. Od Leszczyńskiego wymaga się najwięcej. Jest to aktor, jeden z nielicznych, który ma w sobie żywioł sceny i niepospolitą aparycję. Dlatego nie wolno mu traktować teatru nie na serio, nie wolno mu opierać się na niezawodnych trickach, które tak podobają się publiczności. Ten system głaskania publiczności, klepania jej po ramieniu, to zdrada samego siebie. W *Penelopie* (Morstin) jako Odys nie poświęcił też wiele czasu, aby zewnętrzność patosu pokryć jakąś bogatszą koncepcją. Leszczyński lubi grać tylko to co jest napisane i nic poza tym. Krytyka teatralna upomni się jeszcze u niego o wielkie role. Nie wątpię, że Jerzy Leszczyński je zagra.

Dużą niespodziankę sprawił TADEUSZ BURNATOWICZ (Teatr Miejski im. J. Słowackiego), stając rolami Wielorzeckiego *(Dziewczyna z lasu* — Szaniawski) i Safonowa *(Rosjanie* — Simonow) w pierwszym szeregu aktorów krakowskich. Burnatowicz w roli Safonowa, dowódcy oddziału partyzantów radzieckich, był takim bohaterem, jakiego sowiecka produkcja filmowa prezentuje w filmach o tematyce wojennej. Prosty, szczery, surowy. Nowy typ mocnego człowieka, który potrafi przeciwstawić się każdemu nieszczęściu, w dążeniu do swego największego celu, dla ratowania ojczyzny umie poświęcić sprawy osobiste i swoje życie. Ten typ nowoczesnego bohatera, na brak którego chorował okres międzywojenny, stworzył film sowiecki. Burnatowicz doskonale podpatrzył wszystkie cechy żołnierza sowieckiego, partyzanta, tak dobrze, że nawet scena, kiedy Safonow wygłasza patetyczną apoteozę walki na śmierć i życie, scena, zdawałoby się banalna, przejmowała do głębi i nie raziła naiwnościami stylu teatralnego. Z drugiej jednak strony rola ta jakby była pisana specjalnie dla Burnatowicza. W wielu momentach aktor ten grał siebie. Emploi aktorskie Burnatowicza nie jest szerokie. Swoją postawą, intonacjami głosowymi, używanymi przez niego prostymi środkami wyrazu nie może on zagrać roli o dużej skali psychologicznej. Dlatego też obydwie role Burnatowicza nie różniły się wiele od siebie zasadniczym podejściem i obydwie odpowia-

dały swoimi walorami wewnętrznymi tego rodzaju interpretacjom. Burnatowicz jest aktorem prostego człowieka, niezawodnym i sumiennym.

TADEUSZ WESOŁOWSKI (Teatr Miejski im. J. Słowackiego) zachował swoją przedwojenną klasę. Doskonale wczuł się w czasy fin-de-siècle'u w *Mężu z grzeczności*. Posiada niezwykłą umiejętność prowadzenia dialogu, jakkolwiek czasem drażni nonszalancją w stosunku do widowni, którą wyczuwa się w jego grze. Również nie potrafi się czasem wyrzec sztampy aktorskiej, jak pstryknięcia palcami, gdy mówi o kobiecie, która „ma coś", jak powtarzanego sposobu siadania na stołku, kiedy jest stremowany itd. Te ograne chwyty odziedziczył zapewne dobry aktor Wesołowski z niedobrego filmu polskiego, bo naprawdę jest on obdarzony wielką vis comica w najlepszym słowa znaczeniu i reprezentuje nieliczną garstkę amantów o dużej rozpiętości gatunku. W *Skizie* (G. Zapolskiej) grał rolę Witusia.

Wspominając *Skiza* musi się pamiętać o WIKTORZE BIEGAŃSKIM, który, nie angażując się do żadnego teatru, gdzieś na uboczu swoich zajęć, w gościnnym występie w tej sztuce stworzył w postaci Tola znakomitą kreację, dodając swym czarem dużo uroku komedii Zapolskiej. Zdaje mi się, że postać ta nie prędko znajdzie godnego następcę. Na czym polegał czar tej roli? Myślę, że na czystości i cienkości interpretacji. Biegański był subtelny w każdym geście, w każdej cichej scenie, a w przebraniu w czasie improwizowanego tańca sprawiał wrażenie figurki z porcelany w naprawdę dobrym smaku i gatunku.

Raz tylko na rozpoczęcie sezonu 1945 zagrał JULIUSZ OSTERWA. Przełęcki *(Uciekła mi przepióreczka)*, trochę inny niż przed wojną, pogłębiony, mający przed sobą realne już kształty uspołecznienia kultury, ale zawsze młody, porywający naturalnością przeżycia i ekspresji. Ten Przełęcki powojenny był chyba jednym z najlepszych Przełęckich, jakiego widziała Polska w wykonaniu Osterwy. Nie tylko pięknie i miękko zagrany, nie tylko wyreżyserowany do półtonów, ale umyślnie już pozbawiony swej fircykowatości i lekkoduchostwa, tak że miano fircyka, rzucone mu w oczy przez kolegów, nabiera jakiegoś bardziej dramatycznego sensu. Oczywiście największą szkołę aktorstwa można zobaczyć w trzecim akcie, kiedy Przełęcki gra swą rolę, swoje jak gdyby dell' arte wobec Smugoniowej i profesorów. I tu właśnie łapie się Osterwę na gorącym uczynku. Potrafił on teraz usunąć to pewne uczucie pustki, jakie czuło się u Przełęckiego sprzed dziesięciu lat. Dawniej Przełęcki żył tylko w wymiarach sceny. Na ostatnim spektaklu Przełęcki wyszedł z ram fikcji, był problemem uniezależnionym od kaprysu księżniczki, był modelem człowieka. Czy polegało to na zagadkowej wprost umiejętności Osterwy pauzowania, specyficznego dzielenia frazy zdaniowej na poszczególne akcenty i uboczne podkreślenia intonacyjne, czy na przemyśleniu tej postaci Żeromskiego na nowo, czy podstawą były przeżycia okupacyjne Osterwy — trudno zdecydować. Mam wrażenie, że zaważyły tu wszystkie te trzy czynniki. Nawet więcej. *Przepióreczka* stała się sztuką do pewnego stopnia historyczną. Patrzyliśmy na nią jak z drugiego już brzegu, fabuła jej stała się nikłą i mało interesującą, w wielu miejscach naciągniętą. Pozostał w niej tylko Przełęcki, mający wszelkie pozory człowieka i od niego dopiero akcja nabierała wyrazu, w jego promieniu było życie. Czy tego potrafi dokonać z *Przepióreczką* inny aktor — zobaczymy. Wydaje mi się jednak, że bez Osterwy nie prędko sztuka Żeromskiego będzie się mogła ukazać na scenie.

Nie wiadomo kogo winić za pomyłki w obsadach ról. Reżysera, wybierającego z zespołu odpowiadających mu aktorów, czy aktorów rwących się do ról, których nie powinni nigdy grać, lub przyjmujących z uległością role nieodpowiednie, narzucone przez reżysera. Ponieważ obecnie reżyserują przeważnie aktorzy, panują stosunki przyjacielskie, a pomyłki zdarzają się coraz częściej. WACŁAW NOWAKOWSKI (Teatr Miejski im. J. Słowackiego), aktor o wyniosłej postawie i szlachetnym głosie, predestynowany do ról o wielkim natężeniu patetycznym, grał centralną rolę w komedii o charakterze nawet farsowym. Kto wpadł na pomysł Majora (*Damy i Huzary* — Fredro) w jego wykonaniu, albo eksperymentował, zniechęcony całkiem do życia, albo nie przeczytał przedtem roli. W trzecie rozwiązanie, w dobrowolny wybór tej roli przez samego Nowakowskiego nie wierzę. Dość na tym, że kreacja ta nie należała do dobrych. Dowcipne było tylko to, że właśnie Nowakowski grał Majora, zresztą nie było w tej roli nic, coby miało jakikolwiek związek z humorem. Major, od którego inne postaci komediofarsy fredrowskiej powinny się zarażać żartem aktorskim, który winien być typem śmiesznego, przerysowanego nawet w sylwetce starego kawalera, męczył się tylko niefrasobliwym słowem tej sztuki i głosem, nadającym się do wielkiej Improwizacji, wypowiadał błahe aforyzmy o niewierności płci kobiecej. Role Wasina *(Rosjanie)* i Tejrezjasza *(Antygona)* potwierdzają zdanie o rodzaju oracyjnym Nowakowskiego.

Obok Osterwy szkołę naturalizmu reprezentuje KAROL ADWENTOWICZ (Teatr Powszechny). *Burmistrz Stylmondu* (Maeterlinck) i *Lompa* (Gołba), dwa pokazy aktorskie mistrza dramatu Ibsena przypomniały Adwentowicza z jego najlepszych czasów. Można mieć

trochę zarzutów, co do roli Lompy, która w ostatnich scenach gubiła się w wielu drobnych i precyzyjnych gierkach. Naturalizm Adwentowicza jest jeszcze skrajniejszy od naturalizmu reprezentowanego przez Osterwę, który stworzył sobie filozofię czy lepiej powiedziawszy — metafizykę naturalistycznego przeżywania. Adwentowicz odrzuca jak gdyby wymyśloną grę aktorską, chwyta naturalny bieg rozwoju psychologicznego kreowanej postaci, notuje w niej dziesiątki odruchów nawet, drobnych skrzywień i stwarza pozory dokładnego autentyzmu. Kordian czy Konrad w ujęciu Osterwy odrealniają się samą fakturą poetycką. Postaci Adwentowicza, więc jego ulubieni bohaterzy Ibsena o naturalistycznym napięciu dramatycznym, leżą w jego charakterze twórczym i nie przenoszą się w nierealne krainy poezji: Adwentowicz dodaje im tylko brakujący czystemu naturalizmowi nerw życia, nie nerwu poezji, dawany przez Osterwę. W tym jest różnica tych dwóch odmian naturalistycznego stylu aktorskiego.

Świetnego Rotmistrza *(Damy i Huzary)* stworzył WŁADYSŁAW WOŹNIK (Teatr im. J. Słowackiego), jedyny aktor w tym przedstawieniu, który czuł styl komedii fredrowskiej. Woźnik zagrał tę rolę od początku do końca w ramach doskonale utrzymanej groteski. Kulminacyjna scena humoru rozegrała się oczywiście w chwili zalotów miłosnych rotmistrza do panny Anieli (Bednarska). Rotmistrz, który niejedno widział w świecie, z niejednej beczki pociągał wino i w niejednym kraju machał szablą, przy kobiecie nabierał osobliwych manier: łagadniał jak baranek, przestępował z nogi na nogę, wydymał bohatersko pierś, a nade wszystko kręcił zręcznie kuprem, we własnym samopoczuciu dodając sobie przeświadczenia o swoim wielkoświatowym sposobie zachowania się w podobnych okolicznościach. W tym żywym psychologicznie ujęciu roli zajaśniał najczystszy Fredro. Nie jakieś fałszywe tradycje, szablony, nuda i beznadziejny, realistyczny pietyzm kostiumu i najmniejszego bibelotu na serwantce. I o dziwo, ten smak Fredry pokazany przez Woźnika odczuła publiczność natychmiast. Ludziom dość znudzonym pierwszym aktem zajaśniały oczy, trącąca już myszką komedia stała się naraz prężna, giętka, nabrała kolorów. Gdyby całe przedstawienie nabrało podobnego szlifu, podobnie żartobliwego stosunku do owych czasów — cóż to byłby za Fredro! Jakiż młody i bliski!

Mówi się wiele o stylu fredrowskim. Wszyscy narzekają, że nikt nie potrafi grać Fredry tak, żeby wszystko hulało: i atmosfera i humor i trochę sentymentu i jakieś koligacje ze szkołą typów Moliera i tak dalej. Nie mamy teatru fredrowskiego, bo po pierwsze za mało go grywamy, a po drugie nie eksperymentujemy. Myślę, że stylu Fredry trzeba szukać, że nie wyjdzie on sam z tekstu, sądzę, że nie znajdziemy go nawet po kilku ciekawszych przedstawieniach. Trzeba szukać, choćby błądząc. Stefan Jaracz, wystawiając *Damy i Huzary* w Ateneum, z wiechciami zamiast wąsów, w tempie amerykańskiej farsy był na pewno bliższy prawdy fredrowskiej niż przedstawienie krakowskie. W Krakowie dużo z sekretów Fredry przejrzał Woźnik i myślę, że tylko on powinien zająć się następnym widowiskiem fredrowskim. Tymczasem w tym sezonie zapomniało się jakoś o Woźniku, a należało mu dawać większe role, aniżeli Olka *(Dziewczyna z lasu)*, Morozowa *(Rosjanie)*, czy nawet Ciekockiego *(Uciekła mi przepióreczka)*. Jako Heinrich Kurtz *(Przejrzały oczy nasze* — Karczewska) pokazał niebanalną figurę gestapowca, zindywidualizowaną i daleką od szablonowego wyglądu Niemców w filmach sowieckich. Kurtz był serdeczny, kochający szczerze swego krewniaka Kolatzkiego, w typie starszawego pana, lubiącego w towarzystwie pogadać i napić się. Nie miał żadnych drapieżnych błysków w oczach, był prosty, szczery, a ponieważ rola tego Niemca kończy się raczej akcentem dodatnim, Woźnik grał bardzo prawdziwie. Każdy jednak wiedział, że człowiek w mundurze oficera SS to na pewno nie aniołek. Woźnik grał Niemca wśród Niemców.

ZDZISŁAW MROŻEWSKI (Teatr im. J. Słowackiego) nie miał sposobności grać poważniejszych ról. Z tych jednak drugorzędnych postaci, jakie w tym okresie dane było mu zagrać, każda rzucała się w oczy starannym opracowaniem, precyzyjną sylwetką i jakimś ładem wewnętrznym, który zatrzymuje oko widza i narzuca przychylne wrażenie estetyczne, czy to będzie Rosjanin Panin *(Rosjanie)*, kulturalny oficer oddziału partyzanckiego, dziennikarz, trochę poeta, czy Edmund *(Damy i Huzary)* w twardej szkole starych kawalerów spod Samosierry, zakochany po uszy w pannie Zofii, czy dystyngowany sekretarz posła do parlamentu, nienagannie ubrany Rivelot *(Król)*, czy wreszcie Zabierzewski *(Uciekła mi przepióreczka)*, w jego interpretacji interesujący i najkulturalniejszy profesor w sztuce Żeromskiego.

Swoją klasę pokazał jednak jako Hubert Kolatzky *(Przejrzały oczy nasze)*. Rola ta była nader niebezpieczna; należało grać Wallenroda i przeprowadzić ją do końca tak, aby publiczność była zupełnie zdezorientowana, kim jest w ogóle Kolatzky. Tekst nie był wcale z rzędu tych, co same niosą, musiał więc Mrożewski dopisać tej roli drugi tekst—wewnętrzny.

Dzięki temu postać ta grała jakimś prawdziwym życiem, wierzyło się, że ta sprawa mogła się odbyć w normalnych warunkach okupacji, choć autorka w niczym nie pomogła aktorowi. Mrożewski był nie tylko osią końcowych odsłon o zakroju sensacyjnej powieści jako tajemnicze ogniwo wątku dramatycznego, był nim też jako aktor. Swoją dyspozycją psychiczną i świetnie utrzymanym spokojem rozegrał tę partię, do ostatka podtrzymując duże napięcie akcji i zainteresowanie widza. Mrożewski czuje się świetnie w rolach o podłożu psychologicznym, gdzie cały swój umiar i smak może pokazać w stonowanym przeżyciu i cichej grze. Jest to aktor z rzędu tych, którzy rolę rozpracowują wewnętrznie, rzadko podpierając ją szerokim gestem czy plastyczną mimiką twarzy. Stąd pochodzi delikatność postaci granych przez Mrożewskiego. Zaleta ta jest tym większa, że wewnętrzny charakter jego aktorstwa nie ma nic wspólnego z manierą szarzyzny, „pastelowego" i cichego patosu szczegółu, wałęsającego się jeszcze po scenach polskich.

JAN CIECIERSKI (Stary Teatr) jest aktorem o wręcz przeciwnym charakterze. Ciecierski lubi gest nieraz ostry i śmiały, role jego są stale w ruchu; jest to aktor szybkiej akcji, o rzadkiej umiejętności załatwiania konfliktów psychologicznych nawet najbardziej zawiłych w bezpośredniej reakcji, przy czym wyczuwa się u Ciecierskiego dużą rutynę i świetną szkołę. Taką dobrą robotę pokazał w *Teorii Einsteina* (Cwojdziński); rola profesora zagrana była lekko, szybko i przyjemnie. Chwilami miało się wrażenie, że Ciecierski do każdej kwestii ma już z dawna, może już nawet od urodzenia przygotowane całe pęki gestów i póz i wybiera z nich tylko najtrafniejsze. Jako Tomasz *(Dzień jego powrotu)* był nie na swoim miejscu. W ogóle Ciecierski miał nieszczęśliwe zestawienia z rolami kobiecymi. W sztuce Nałkowskiej, gdzie Monikę kreowała Małynicz i w sztuce Chapuis — Peyret, w której musiał się borykać między Kuniną i Dulebą. Ciecierski, średniego wzrostu, szczupły, nie wyglądał przekonywująco na ideał miłości dla Moniki — Małynicz. Cała ta rola nie odpowiadała zresztą Ciecierskiemu, który nie lubi, jak już zaznaczyłem, zaburzeń psychologicznych, dziejących się w milczący i nieruchomy sposób. Natomiast Adriana *(Nieboszczyk pan Pic)*, mimo że rola wymagała na pewno innych warunków zewnętrznych, zagrał może najnowocześniej ze wszystkich aktorów. Ekspresja tej roli polegała na zastosowaniu jakichś skrótów, jakiejś metafory, jeśli da się tak powiedzieć, przenosząc znaczenie tego słowa na kreację aktorską. W całej koncepcji tej figury leży zasługa Ciecierskiego, bo była ona najbliższa odczuwaniu dzisiejszego widza, narzucała i ukazywała człowieka bliskiego dzisiejszym czasom. Człowiek Ciecierskiego jest człowiekiem scenicznym, bogatym w życie, wyposażonym w wyrazisty gest bez przewlekłych i skomplikowanych ruchów i układów.

TADEUSZ BIAŁKOWSKI (Teatr im. J. Słowackiego) dał świetnego Gajowego *(Dziewczyna z lasu)*. Rola ta, odziedziczona po Jaraczu, przyniosła Białkowskiemu trwałą pozycję w zbiorze ról przez niego grywanych z powodzeniem. Grał jeszcze profesora Małowieskiego *(Uciekła mi przepióreczka)*, Mentora *(Penelopa)* oraz ubranego dziwnie i dziwnie gestykulującego Zwiastuna *(Antygona)*. Nieporozumieniem jednak była jego rola jako profesora Jana Emanuela *(Przejrzały oczy nasze)*. Białkowski nie tylko uderzył w niepotrzebny ewangeliczny ton jakiegoś świętego z nieprawdziwego zdarzenia i rolę swą przeładował liryzmem strąconego z nieba anioła. Od tej postaci sztuka nabrała fałszywych akcentów, co przy nieporadnej psychologii reszty bohaterów powołanych do życia przez autorkę przyczyniło się do fatalnego wrażenia tej sztuki. Nie tylko, powtarzam, stworzył błędną koncepcję tej roli, typ człowieka pozbawionego jakichkolwiek realnych podstaw do życia, typ papierowy, ale jednocześnie, co gorzej, — źle grał. Przykro jest mówić o dobrym aktorze w ten sposób, ale sprawiedliwość tego wymaga. Chwyty aktorskie, czasem, zdawałoby się, niezawodne, w tym wypadku wszystkie przegrały. Wznoszenia oczu, ulubione przez Białkowskiego załamywania rąk, wyciąganie ramion, zakrywanie sobie oczu czyniły wrażenie wręcz przykre. Poza tym Białkowski, bardzo dobry recytator, pozwalał sobie na nieprzyjemne tremolanda i zapady głosowe, łkania, zwalniania frazy zdaniowej. Nadomiar złego ucharakteryzował się na starca z ogromną siwą czupryną, co przy jego niewielkim wzroście wyglądało groteskowo. Aktorzy, którzy widzieli w czasie okupacji w sztuce Karczewskiej największe zjawisko literatury dramatycznej po *Weselu* Wyspiańskiego (autentyczne — tak wyraził się jeden z największych polskich aktorów) i teraz wychodzili ze skóry w sztuce niegodnej ich wysiłku. Niestety, aktorzy przeważnie cenią te sztuki gdzie mogą się wygrać za wszystkie czasy. Ten błąd nie ominął również Białkowskiego. Widać było, że przeżył problem Jana Emanuela głęboko i pod wstrząsem przeżycia zagrał — i zagrał źle, bo nie było co przeżywać.

KAZIMIERZ SZUBERT (Teatr im. J. Słowackiego) ma wielu zwolenników i wielu przeciwników swego talentu komicznego. Należę do kategorii tych pierwszych, trudno mi więc przeciwstawić się temu humorowi. Ale, niestety, muszę przyznać drugiej połowie

bywalców teatralnych, że Papkin *(Zemsta)* był bardzo niezabawny. Kiedy dowiedziałem się, że Szubert grać będzie tę rolę, myślałem że rozwiąże ją całkiem inaczej, niż była ona grana dotychczas. Zdawało się, że aktor ten miał obowiązek zagrać Papkina z dala od tradycyjnych wzorów. Przypuszczałem, że będzie to Papkin nędzny, świecący resztkami sosów na żabocie, trochę abnegat, włóczący się z kąta w kąt po szlacheckim dworze, a nie ten jak zwykle fircyk, niebieski ptaszek i pieczeniarz. Całość widowiska, przy ponurym Rejencie, przy patetycznym Cześniku wymagała raczej Papkina o zupełnie innym charakterze. Polaka noszącego niedbale strój francuski i wzdychającego gdzieś tam na boku za prawdziwym życiem. Żołnierz-samochwał — to nie jego krewniak.

Za to cały *Król* należał do Szuberta. Jedyny może on w tej sztuce poznał się na bufonadzie autorów i zagrał ją z francuską dezynwolturą i umiejętnym podaniem dowcipów, które w tekście galopują jeden za drugim. Na czym polega istota komizmu Szuberta? Na wszystkim. Na specyficznym rodzaju głosu, na wspaniałym wyglądzie komika: krępy, niski, dobrze sobie wyglądający. Wreszcie na swojego rodzaju inteligencji komizmu. Szubert czuje humor i umie go natychmiast pokazać. Używa wielu środków w celu osiągnięcia pełnego wyrazu aktorskiego, a więc: komizmu, polegającego na spóźnionej reakcji, na ciekawej grze twarzy i rąk, komizmu, otrzymanego z zestawienia mimiki z wypowiadanym tekstem, z dowcipnych i z umiarem stosowanych odruchów. Poseł do parlamentu Bourdier był w jego wykonaniu postacią farsową w najlepszym słowa znaczeniu... Z najbardziej błahych słów wydobywał Szubert całe gamy dowcipu, widać było, że czasem improwizuje, że publiczność narzuca mu rodzaj humoru, który on momentalnie aplikuje. Potrafi po kilku pierwszych słowach wejść w bliski kontakt z widownią, opanować ją, poznać i wyczuć co ona lubi, a potem nieubłaganie rozśmieszać ją do końca spektaklu. Stworzył ciekawą sylwetkę Dauma *(Panna Maliczewska* — Zapolska). Bawił swymi namiętnościami i wzbudzał szczere oburzenie. Był śliski, odrażający, a niekiedy wywoływał odruch współczucia. Była to najlepsza rola Szuberta i jeden z najlepszych Daumów. Precyzyjny w rysunku, oszczędny w geście, przekonywujący. Jest to o tyle zaskoczeniem, że przywykło się mówić o Szubercie jako o typowym przedstawicielu emploi komicznego, gdy tymczasem Daum nie należy do rzędu ról komediowych, które z miejsca i z urzędu należą do tego aktora. Ta niespodzianka powinna pociągnąć za sobą dalsze role Szuberta, mogące ukazać jego szerokie możliwości.

Zdolny i inteligentny JERZY KALISZEWSKI (Teatr Miejski im. J. Słowackiego) zrobił małe cako z Wacława *(Zemsta)*, tej najmniej udanej w komedii roli. Kaliszewski dobrze mówi wiersz, rozumie doskonale jego logikę w utworze dramatycznym. Wacława nie da się jednak uratować żadnymi środkami i dlatego to, co zrobił Kaliszewski, jest godne podziwu i pochwały. Był to raczej żak, trochę urwis, a nie jakiś młody szlachciura, skory do szabli i bitki. Kaliszewski był zwinny, igrał z Papkinem, że przypomnę tylko scenę z sakiewką, która w jego ręku była przedmiotem zaczarowanym, żyjącym. Znowu odmienny typ od reszty grających w *Zemście*. Kaliszewski gra dużo rękami, układa je w jakieś skomplikowane figury za pomocą wielu ruchów: nie wszystkim to się jednakowo podoba. Większej ekspresji przez to się nie osiąga, w sztuce naturalistycznej wygląda to na anachronizm. Nie udał się za to Kaliszewskiemu młody Daum *(Panna Maliczewska)*. Ten pajac w mundurze gimnazjalisty, to przecież odmłodzony o kilkadziesiąt lat stary Daum, plus trochę młodzieńczych porywów i romantycznych postanowień. W intencji Zapolskiej leżało przedstawić, między ludźmi, świat mężczyzn, od osiemnastoletniego chłopaka, pełnego jeszcze idealnych uczuć, do starszego pana o zdecydowanej formie swej namiętności i pokazać, że mężczyzna w istocie przechodzi taką ewolucję swych uczuć. Tego Kaliszewski nie potrafił zasugerować, nie chwycił stylu tej roli, za dużo deklamował. Nie można również zgodzić się na Hajmona *(Antygona)* w interpretacji tego aktora. Postać ta musi przekonywać akcentami tragicznymi, a nie uproszczonym krzyczeniem. Tyrada Hajmona na stopniach pałacu, słowa rzucane Kreonowi bezpośrednio w chwili głębokiego tragicznego przeżycia nie zrobiły spodziewanego wrażenia. Dużą winę ponosi tu reżyser, który, zdaje się, w swym założeniu przewidywał takiego rozkrzyczanego na boleśnie Hajmona. Poza tym Kaliszewski prawie nie grał, jeśli zaznaczę tylko epizody Marka Emanuela *(Przejrzały oczy nasze)*. Trzeba Kaliszewskiego rozruszać jakimiś większymi rolami i raczej klasycznymi, niż w Zapolskiej, czy w sztukach współczesnych. Jest to bowiem jeden z nielicznych amantów z pierwszorzędnymi warunkami i poza tym bardzo dobrze wygłasza tekst, co u młodych aktorów jest zdobyczą rzadką.

EUGENIUSZ FULDE (Stary Teatr) Paskinem *(Igraszki trafu i miłości* — Marivaux) i Doolittle'em *(Pigmalion)* ujawnił talent komiczny w wysokim stopniu. Paskin w jego ujęciu był typem przerysowanym, o doskonałej masce i geście. (Cała sztuka była tak wyreżysero-

ana, że sprawiała wrażenie raczej komedii Goldoniego niż Marivaux). Przy całej swojej dobrym guście śmieszności, nadużywał czasem łatwizn komicznych, jak częsty śmiech poaktowany groteskowo, czy scena zalotów i sztampowych minoderii (winna tu również reżyra, że pozwala na to u Marivaux!). Doolittle był w lepszym stylu. Rola ta, dla której pojejrzewam, że Shaw napisał *Pigmaliona*, znalazła w Fuldem urodzonego wykonawcę. Tak go Doolittle, Anglik, aforysta, mógłby się zmieścić na każdym podwórku londyńskim. ulde uchwycił doskonale sens tej roli i zrobił z niej typ, który będzie się długo pamiętać. ktor ten wymaga dobrego reżysera, a wtedy mamy prawo spodziewać się po nim w przyzłości znakomitego odtwórcy ról szekspirowskich i molierowskich. Role Don Sancha *(Cyd)* Cudzoziemca *(Mąż doskonały)* były mniej udane.

Z EUGENIUSZEM SOLARSKIM (Teatr Miejski im. J. Słowackiego) było az tak, a raz inaczej. Wasylenko *(Rosjanie)* — rola postawiona wyraźnie, Witomski — *Dziewczyna z lasu)* postać puszczona sobie samej, bez żadnych ambicji. Byle powiedzieć ekst i podrysować go jakim takim gestem. Morwicz *(Wilki w nocy)* miejscami wzruszający, niejscami pusty i przeliryczniony. Jedna z najlepszych figur w teatrze Rittnera, pełna niełomówień i zaciekawienia, subtelnie zarysowana psychologicznie, postać zbrodniarza — ideaisty, pół romantyka, pół kabotyna nie przekonywała w opracowaniu Solarskiego. Aktor ten, jak już wspomniałem, nie miał równego oddechu, partie liryczne przeplatał wstrząsami prawie epileptycznymi, nie potrafił pokazać podwójnej psychologii tego człowieka. Człowiek typu Morwicza według recepty Solarskiego był stworem fałszywym, zlepkiem ledwo powiązanych ze sobą doznań psychologicznych. I nie grał dobrze tej roli Solarski. Lubi nadużywać gierek palcami, trząść rękami, oraz powtarzać pewne intonacje głosowe, zwłaszcza w chwilach, gdzie idzie o zlekceważenie sytuacji, czy podczas mówienia na stronie. W *Królu* grał Solarski z powodzeniem detektywa Blonda, ale w tej roli niesie sam tekst i samo już przebieranie się co chwila wywołuje emocję u widza. Bezwzględnie najlepszą jego rolą w czasie tych dziesięciu miesięcy był Bogucki *(Panna Maliczewska)*, lekki w tonie, charakteryzacja dobrze związana z charakterem roli, bez śladu jakiejkolwiek szarży, dowcipny w geście, bardzo plastyczny jako rysunek epoki. Dobrze zagrany. Cóż więcej?

Oczywiście należy jeszcze powiedzieć o KAZIMIERZU OPALIŃSKIM (Teatr Miejski im. J. Słowackiego). Jest to jeden z najmilszych i najpracowitszych aktorów Krakowa. Nie rzuca się w oczy wielkimi rolami, wypełnia prawie stale te luki, które u publiczności przechodzą jakoś bez zwrócenia na nie uwagi. Ale, jak te role są zagrane. Po pierwsze uczciwie. Po drugie w stylu najprawdziwszego aktorstwa. Przypomnijmy pysznego Bęczkowskiego *(Uciekła mi przepióreczka)*, kiedy, zdenerwowany na księżniczkę, wychodzi nie pożegnawszy się z profesorami: scena zagrana przez Opalińskiego spokojnie i trafnie. A któż obok Woźnika trzymał *Damy i Huzary* jak nie on, jako kapelan pułku huzarów na urlopie. Doskonale farsowo zagrał scenę, kiedy siedząc na środku pokoju na wielkiej kanapie, z przerażeniem obserwuje biegające przez pokój niewiasty. Grał też Laertesa *(Penelopa)*, ojca Odysa, zinfantylizowanego staruszka, głuchego jak pień. Ileż cienkich gierek można było zaobserwować w tej roli. Opaliński wbrew pozorom nie posługuje się szablonem psychologicznym, zawsze wynajduje jakiś świeży i nowy sposób. W każdej roli inny. Trzeba umieć patrzeć na niego.

JANUSZ ZIEJEWSKI (Teatr Miejski im. J. Słowackiego) grał na niektórych przedstawieniach *Zemsty* Cześnika. Nie pokazał ujęcia nowego, rolę miał opracowaną, jak mówiono po Krakowie, już w obozie jeńców wojennych, gdzie znajdował się w czasie wojny. Cześnik nie leży w jego możliwościach. Grał Cześnika poprawnie, ale w innej roli byłby na pewno lepszy. Prokurator i Ernest Gotard, renegat — to dwie postaci tej samej osoby w sztuce Karczewskiej *(Przejrzały oczy nasze)*. Ziejewski grał te dwie role i jako Gotard, wyrafinowany w metodach podstępu i zaskoczenia, wywiązał się z tej sylwetki bardzo dobrze. Ale w prologu i epilogu tej sztuki, to jest w chwili, kiedy przyjmuje rolę oskarżyciela i zdemaskowany pada nieżywy w apoplektycznym ataku, zademonstrował wiele niedobrego aktorstwa. Końcowa mowa i apoteoza zwycięskiej walki Wielkich Niemiec z wrogiem, jaką przepowiada ten hitlerowiec w szatach polskiego prokuratora, robi wrażenie przykre, już nawet nie ze względu na tekst, który miał osiągnąć w rezultacie co innego, a sprawił wrażenie taniego Grand Guignolu, z trupami i duchami na scenie. Ziejewski potraktował całą swoją rolę nazbyt serio. Jako Gotardowi jeszcze to uchodziło, zawaliło się tam, gdzie ton miał być poważny. Zaściankowy patos zawsze w takich momentach przegrywa.

Jest jeszcze jeden aktor, o którym mało się mówi, a który zasługuje na zainteresowanie. To STEFAN ORZECHOWSKI (Teatr Kameralny). Grał bardzo dobrze, z pełnym umiarem i smakiem, Osborne'a *(Kres wędrówki* — Sheriff). Każdy szczegół tej roli był

wycieniowany, nie rzucający się w oczy. Tak też grał Wodzińskiego *(Lato w Nohant)* i Grepeaux *(Ostrożnie świeżo malowane* — Fauchois). Wszystkie te role były pełne umiaru dyskrecji, niesłychanie estetyczne i z pełną kulturą aktorską odtworzone, jakkolwiek nie wielkie. Osborne należy z pewnością do najlepszych ról tego sezonu.

Aby zamknąć listę mężczyzn powiedzieć trzeba o największym polskim aktorze LUDWIKU SOLSKIM. Wielki aktor pokazał się Krakowowi w dwóch maleńkich rolach. W niezapomnianym Dyndalskim *(Zemsta)* i w Starcu *(Rosjanie)*. Przyglądając się Dyndalskiemu który wywija damascenką z wprawą zawodowego rębajły, zrozumiałem aforyzm Wojciecha Natansona, który powiedział, że Polskę tego wieku lepiej można poznać, gdy Solski otwiera tabakierę i zażywa z niej niucha, niż z tomów historii. Solski tymi wystąpieniami, raczej manifestacjami, podtrzymał największe swe tradycje i uczucia, jakie go będą zawsze wiązać z Krakowem.

Z aktorek występujących na scenach krakowskich niewątpliwie na czoło się wybiła MARIA DULĘBA (Stary Teatr) jako pani Pic *(Nieboszczyk pan Pic)*. Sztuka, zresztą specjalnie dla niej grana, pozwoliła widzieć Dulębę prawie przez całe trzy akty nie schodzącą ze sceny. Niezmiernie trudno opisać tę rolę, skończone arcydzieło gry scenicznej, godne chyba porównań z największymi osiągnięciami aktorskimi Europy. Rola ta, żeby ją jakoś scharakteryzować, składała się z wielu małych rólek, epizodów gry, złożonych w jedną organiczną całość. Wielość w jedności. Od pierwszej aż do ostatniej sceny utrzymana w rosnącej kulminacji postać pani Pic była idealnie skomponowana z biegiem dramatu. Maria Dulęba jest najdyskretniejszą aktorką. Szczegółowo obmyślając każdy krok i gest, jest ostrożną w dysponowaniu głosem, komponuje dialog w osobne partie o różnych napięciach, powiązane ze sobą mistrzowską modulacją i mimiką. Aby ogarnąć sztukę Dulęby, trzeba było widzieć panią Pic kilka, a nawet kilkanaście razy. Roli tej winny przyglądać się młode pokolenia aktorskie, studiować ją, uczyć się wszystkich jej odcieni. Niesposób przypominać sceny, które uderzały czystością i bogactwem inwencji. Dulęba osiągnęła to, co jest celem aktora; doskonałość realizacji człowieka scenicznego, zdobycie sobie jak najszerszego miejsca w sztuce. Z przeciętnej francuskiej sztuki przez wkład swojej indywidualności uczyniła dramat, który warto grać, nad którym warto pomyśleć. Ta doskonałość rzemiosła Dulęby i jej wielkie aktorstwo nie zostały osiągnięte na tekście klasycznym, na szlachetnych a pełnych wzniosłości przemowach. Wzięła ona po prostu pierwszą lepszą sztukę gdzie była rola dla niej i zagrała. Potwierdziła zdanie (nie pamiętam gdzie je wyczytałem) które utkwiło mi mocno w pamięci — że „dla aktora absolutnie nie powinno być ważne, co on przeżywa, ale to, w jaki sposób oszukuje on widza." I zdaje mi się, że to jest istota zagadnienia. Aktorstwo to przecież udawanie, umowa między widzem i aktorem. To „jak" aktorskie jest pierwszą zasadą dobrego aktora.

ZOFIA JAROSZEWSKA (Teatr Miejski im. J. Słowackiego) i ZOFIA MAŁYNICZ (Stary Teatr) dały znakomite kreacje. Jaroszewska *(Penelopa)* zademonstrowała wysoką klasę aktorstwa polskiego. Wspaniała tragiczka, o dykcji najlepszej, jaką sobie można wyobrazić, stworzyła postać żony Odysa z takim wyrazem i jednocześnie tak monumentalnie, że należałoby ją pokazać całej Polsce. Takich scen jak w drugim akcie, kiedy do Penelopy przychodzi za żebraka przebrany Odys i Penelopa po pierwszych słowach poznaje w nim swego męża, grając rolę nieświadomej niczego, pożeranej przez tęsknotę wiernej małżonki wielkiego bohatera, nie zobaczy Kraków prędko. Jaroszewska pokazuje się bardzo rzadko. Dlatego właśnie nie wolno jej marnować w roli Teresy Marnix *(Król)*, błahej i stereotypowej postaci tej farsy. Szczególnie klasycznym u Jaroszewskiej jest gest. W pewnych momentach w doskonałym ułożeniu rąk sprawiała wrażenie posągu wewnętrznej harmonii.

ZOFIA MAŁYNICZ zagrała Ruth *(Mąż doskonały)* zgodnie z inspiracją Zawieyskiego. Stworzenie postaci żony Hioba, wiernej towarzyszki doli i niedoli, nie było rzeczą łatwą. Małynicz była kobietą wschodu w sylwetce i sposobie reagowania na otaczające ją zjawiska. Spokojna i głęboka. Obojętna na ból i nieszczęście, pogodzona z losem. Pełna miłości do Boga i męża. Dialog Zawieyskiego, filozoficzny i poetycki, mówiła tak prosto i przekonywująco, jakby sama zwierzała się swymi słowami przed Hiobem! Przejmująca Monika *(Dzień jego powrotu)* zaznaczyła swój talent w kompozycji naturalistycznej. Zastosowała podobną technikę co Warnecki w tej sztuce. Każde niemal słowo miało swój odpowiednik gestyczny. Obydwoje grali nerwowo, jakby chcieli ukazać widzowi cały kompleks unerwień i ich wpływu na życie. Rola była niekiedy zbyt przeładowana czystym wygrywaniem, nie było w niej nic naznaczonego, wszystko dograne aż do ostatniej, że się tak wyrażę, nuty. Człowiek takiej koncepcji naturalistycznej w świetle reflektorów staje się nieraz typem śmiesznym, o tendencjach nieledwie patologicznych. Skrajny naturalizm ma swoje prawo życia

na scenie w dramacie naturalistycznym, ale, stawiając role, trzeba pamiętać, że nawet samo „granie" markuje pewne ruchy, że człowiek oszczędza gestu, hamowany konwencjami. Nie można więc obarczać jednej roli całym bagażem ruchów i odruchów naturalistycznych, bo wtedy zamiast człowieka otrzymujemy skomplikowaną marionetkę. Scena powiększa i przesadza wszystko to co aktor wymyśli, nawet najmniejszy ruch nie uchodzi uwagi patrzącego, dlatego po godzinie oglądania gry w tym typie widz obojętnieje i nie apercepuje dalszych gierek. Kreacja Małynicz była w swoim rodzaju skończona, nie dało się w niej nic dorzucić, nic ująć. Należy tylko postawić pytanie, czy w ogóle ten sposób grania nie jest dzisiaj zabytkiem gry aktorskiej?

BARBARA LUDWIŻANKA (Teatr im. J. Słowackiego) jako Julia *(Wilki w nocy)* nie przypominała tej samej aktorki w *Dziewczynie z lasu*. Kiedy w pierwszym dramacie nie wiadomo z jakiej gliny ulepiona była żona prokuratora, nie przekonywała bowiem żadnym wyrazem, to jako Anna, bohaterka Szaniawskiego, rysowała się wyraźnie. Wydaje się, że Ludwiżance bardziej odpowiada atmosfera poetyckości, nastrój tajemnicy i niedopowiedzeń, niż realistyczne dialogi i sceny rittnerowskie. Tak samo niewiele miała do powiedzenia w roli Marii, sekretarki Gotarda *(Przejrzały oczy nasze)*. Nikłości tej roli nie dało się nadrobić postawą męczennicy.

JADWIGA ZAKLICKA (Teatr im. J. Słowackiego) była bardzo dobrą Smugoniową *(Uciekła mi przepióreczka)*. A jaka to trudna rola! O Antygonę trzeba się jednak z nią sprzeczać. Partie końcowe najlepiej udane. Rola jednak nie była należycie rozplanowana, czasem nieszczerze przedramatyzowana, obca, z lekka nudna, choć treścią swą powinna przykuwać widza od podniesienia kurtyny.

Osobno trzeba wyróżnić DANUTĘ SZAFLARSKĄ (Stary Teatr) i WŁADYSŁAWĘ NAWROCKĄ. Trzy razy dała się ujrzeć Szaflarska. W Nałkowskiej — *Dzień jego powrotu* jako Bronia Lelewska, zakochana dziewczyna. Ażeby przy parze Małynicz—Warnecki pokazać dobrą sylwetkę, należało zrobić właśnie to, co zastosowała szczęśliwie Szaflarska. Zagrać rolę na cicho, uprościć ją, jednym słowem, stanowić kontrast tamtego sposobu gry. Bronia nabrała wtedy krwi i wyrazu. W sztuce Cwojdzińskiego *Teoria Einsteina* grała Szaflarska z wielkim wdziękiem smarkulę; u Marivaux rolę Sylwii, kochanki, gdy powinna raczej była objąć rolę Lizety. Świeżość, uroda, unikanie przesady i sztampy, niestety tak popularnej u aktorów starszego pokolenia, to główne jej zalety. Natomiast powtarza się w pewnych ruchach, które stosuje w każdej sztuce. Lubi opierać jedno kolano na krześle, lubi chodzić zbyt śpiesznie po scenie i z takim samym zbytnim pośpiechem wyrzucać tyrady, prowadzić dialogi. W roli Lizety wypadłaby na pewno lepiej. Najważniejszą zaletą Szaflarskiej jest młodość, nieudawana młodość na scenie.

Podobnie uzdolniona jest NAWROCKA. Jej Solange *(Lato w Nohant)* to najpoważniejsza rola w tej sztuce. Jedyna rola grana w znaczeniu czystej gry. Nie było w niej przeżywania, ani wywlekania z głębin psychologii zawiłych formuł, mających niezawodnie powołać człowieka do życia na scenie. Nawrocka czuje teatr, czuje świetnie różnicę między zachowaniem się jak u siebie w domu, a grą na scenie, choć czasem nie wygrywa tej różnicy. Czasem daje się ponieść temperamentowi, zapomina się i wygrywa w jakichś wykrzywieniach, jakby przed wklęsłym lustrem. W komedii *Ostrożnie świeżo malowane* jako Zulma Gadarin przejaskrawia i robi groteskę, w miejscach zupełnie dla komedii obojętnych. Posiada jednak wielką zdolność przenoszenia żywych ludzi na scenę, unika szablonu, choćby nawet kosztem nieścisłości psychologicznych. W *Ostrożnie świeżo malowane* grała błędnie i nieszczerze, ale inaczej, niż wymagał tego pospolity sens tej roli. Mocna ręka dobrego reżysera zrobi z Nawrockiej dużą aktorkę.

Jeszcze jedna aktorka wybija się w Krakowie: KAZIMIERA SZYSZKO BOHUSZ (Teatr Miejski im. J. Słowackiego). Klara *(Zemsta)* i Wala Anaszczenko *(Rosjanie)* dają jej pełne prawo do pokazania się na najlepszych scenach. Zwłaszcza w sztuce rosyjskiej, obok właściwego sobie liryzmu, wżyła się w prostotę munduru żołnierki. Tym łatwiej jej to przychodzi, że posiada skłonność — w dobrym znaczeniu tego słowa — do rezonerstwa. Powinna jeszcze popracować nad dykcją i akcentem, który niejednokrotnie brzmi trochę regionalnie.

Tytułowa rola przypadła w udziale LIDII PRÓCHNICKIEJ (Teatr im. J. Słowackiego), młodej aktorce, która debiutowała w Krakowie rolą Melanto *(Penelopa)*. Panna Maliczewska wypadła nadspodziewanie dobrze, mimo wielu usterek, zrozumiałych u młodej aktorki. Próchnicka jest pewna na scenie, dobrze mówi, doskonale wygrywa drobne sceny; gorzej jest natomiast z opracowaniem całości roli, która musi przecież być budowana logicznie i z żelazną konsekwencją, podobnie jak cały dramat, a więc z ekspozycją, punktami kulminacyjnymi, katastrofą itd. Poza tym Próchnicka ma szczególnie korzystne warunki zewnętrzne.

W *Pannie Maliczewskiej* była doskonała w pierwszym akcie, świeża i bez niezawodnych chwytów. Później wpadała niepotrzebnie w schematy starszej generacji aktorskiej.

JANINA JABŁONOWSKA (Teatr Powszechny) wystąpiła jako Hanka *(Moralność Pani Dulskiej)*. Użyła do tej roli całej swej bogatej skali przeżycia, od najprymitywniejszych wzruszeń służącej aż do głębokich tonów zadraśniętej w swej ambicji kobiety. Niezawodną ulubienicę publiczności, MIECZYSŁAWĘ ĆWIKLIŃSKĄ, oglądaliśmy na niektórych przedstawieniach *Zemsty*. Ileż wdzięku miała jej Podstolina, jakimi sposobami czarowała Czośnika i Wacława. Ćwiklińska na scenie nie ma nic wspólnego z tą samą aktorką w filmie. Podczas kiedy w filmie widziało się u niej stale ten sam gatunek humoru, na scenie reprezentuje Ćwiklińska oryginalny dowcip artystyczny, dowcip wysokiej klasy aktorskiej. Drugą rolą jej była Lulu *(Skiz)*. Znalazłszy odpowiedniego partnera w Biegańskim pokazała wspaniałą robotę aktorską, świadomą i drobiazgową. Nie zdarzyło się, aby w czasie całego przedstawienia można ją było złapać na przypadkowym geście, przerysowaniu lub niespodziewanej reakcji z jakichś ubocznych względów. Rola jej, postawiona od początku w najczystszej formie komediowej, utrzymana była do końca bez jednego odchylenia od tej linii.

Należy wymienić jeszcze kilku zdolnych aktorów młodego pokolenia, niedawno jeszcze uczniów studia. Wśród nich wybijają się RUDOLF GOŁĘBIOWSKI w typie aktora charakterystycznego, inteligentny i sam szukający swych ścieżek, ANDRZEJ SZCZEPKOWSKI, obdarzony pięknym głosem, powinien dobrze czuć się w wielkim repertuarze. TADEUSZ ŁOMNICKI, trochę jeszcze surowy, ale zdolny, ADAM MULARCZYK, aktor charakterystyczny, i TADEUSZ SCHMIDT.

Sceny krakowskie nie mogą narzekać. Aktorzy z dnia na dzień elastycznieją, rozgrywają się po długiej i niewdzięcznej pauzie. W bieżącym sezonie teatralnym pokażą na pewno obok uczciwej pracy swoje wielkie role. (Jak dotąd, nikt nie pokazał — przyp. red.) Do krytyków teatralnych należy teraz pokazać im drogę do prawdziwej twórczości współczesnej, do nowoczesnych koncepcji aktorskich i wyszukiwania stylu gry. Styl, który panuje obecnie na scenach polskich musi się zmienić. Przytoczone przeze mnie role, niektóre na pewno na europejskim poziomie, nie spełniają zasadniczego warunku. Nie wniosły do twórczości aktorskiej nowego ducha. Od czasu Kamińskiego nic się właściwie w aktorstwie nie stało, nic z nowych koncepcji nie przybyło.

Aby postawić sprawę jasno i szczerze, przyznam się, że nie podjąłbym się dokładnie sprecyzować, jak powinna wyglądać nowoczesna gra aktorska. Myślę, że nie podjąłby się tego żaden z najlepszych znawców aktorstwa. W tym wypadku kilka wielkich indywidualności może pociągnąć za sobą resztę aktorów, powstanie nowy styl i wszelkie teoretyzowanie na ten temat weźmie w łeb. Zdaje mi się jednak, że niezaprzeczenie nastąpi teraz epoka gry scenicznej, którą można podciągnąć pod termin: gra sceniczna jako udawanie.

Cóż to znaczy? Przeżywanie, styl gry oparty na autentycznym przeżyciu, upodobanie do naturalności i naturalizmu, naśladowanie życia i zupełne poddanie się narzuconej roli, styl stary jak teatr, bo używał go już Polos — aktor grecki, sławny w dziejach teatru, został dziś rozprószony w tysiącach zaułków i powoli wymiera. Wysyłanie aktorów do Włoch, aby tam, zobaczywszy niebieskie niebo, mogli prawdziwie przeżyć w granym dramacie jedno jedyne zdanie, opiewające piękno włoskiego firmamentu, wydaje się komiczne. Przypomina mi się czyjeś powiedzenie — „co ma zrobić prawdziwie przeżywający aktor, jeśli mu przyjdzie grać rolę chłopca chórzysty z sykstyńskiego chóru".

Gra sceniczna — jest to czysta sztuka udawania charakterów i typów ludzkich oraz przedstawiania ich w pewnym umówionym kształcie artystycznym. „Całe ciało jest mową" — pisze Teodor Lessing — „każda forma jest mową", a więc aktor każdym układem swego ciała, nie tylko organem mowy, ma za zadanie porozumiewać się z widownią. Uczucie wewnętrzne granej postaci aktor musi udawać, ale wtedy zrobi to dobrze, jeśli będzie panować nad swymi uczuciami i nie da się porwać przeżyciu. Jeśli w literaturze zwykłym i świadomym narzędziem budowy artystycznej jest metafora, skrót, eliminacja itd., to i w grze aktorskiej musi znaleźć się jakiś nowoczesny środek wyrazu, zawierający w sobie ten sam bogaty ładunek treściowy i artystyczny. Aktorstwo winno być sztuką, a nie naśladowaniem życia i podrabianiem rzeczywistości; winno się różnić od naturalistycznej kopii, tak jak malarstwo różni się od kolorowanej fotografii.

Nie ma wśród współczesnego aktorstwa ruchów artystycznych. Po tamtej wojnie działała Reduta. Wyprodukowała ona wszystkich właściwie większych aktorów dwudziestolecia. Można się było godzić lub przeciwstawiać metodzie redutowej, narzucanemu tam stylowi, ale było to jedyne twórcze środowisko aktorskie, które wspólnie wypracowało styl, które

potrafiło ten styl demonstrować wszystkimi środkami ekspresji aktorskiej, które zdołało tym stylem zawojować cały świat aktorski w Polsce. Dzisiaj, niestety, nie bardzo widzę, do kogo można by się zwrócić o nowy styl gry scenicznej. Młodzież niewiele umie, jest zapalona do teatru, ale pozostaje pod wpływem starych aktorów! Od nich nauczy się świetnego rzemiosła, ale tego samego nauczyłaby się i dwadzieścia lat temu. Rok 1946 wymaga czego innego. W roku 1946 powinno się inaczej grać, niż pięćdziesiąt lat temu. Inaczej pisywał wiersze poeta Młodej Polski, niż Przyboś czy Miłosz. Tylko aktor polski gra ciągle tak samo, ciągle jako „rewolucję" powtarza to, że Kamiński pierwszy plecami obrócił się do widowni. Zaradzić temu mogą tylko nowocześnie postawione szkoły dramatyczne.

Widz przyzwyczaił się już w pewnym stopniu do dekoracji na tle kotary, do jakiegoś znaku umownego między nim a dekoratorem. Pogodzono się z tym, że naturalistyczna dekoracja, czwarta ściana, autentyk, są już przeżytkiem. Ale jak teraz wygląda aktor „przeżywający" np. postać Pankracego, gdy zamiast murów potężnych Okopów św. Trójcy, stoi sobie na boku, na tle czarnej kotary niewielki fragment dekoracyjny? Czyż przedstawienie nie powinno być skomponowane w jednym stylu? Wszystkie czynniki organizujące teatr w jedną całość winny być we wzajemnym stosunku artystycznym.

Przy rozwoju uproszczonej dekoracji, przy nowych elementach muzycznych widowiska teatralnego jeden aktor ze swoim aparatem „bebechowym", błądzący po manowcach prawdziwego przeżycia, pozostaje daleko w tyle poza tamtymi składnikami widowiska teatralnego. Wyłamuje się z jednolitej całości. Bo aktor i słowo są fundamentami teatru. Z tym fundamentem dzisiaj krucho, jeśli nie gorzej niż przed wojną. Najwięksi aktorzy i reżyserzy przeważnie po tamtej stronie Acherontu, następców nie widzimy.

Tadeusz Kwiatkowski

KRAKOWSKI TEATR KONSPIRACYJNY

Wśród powodzi publikacyj, poświęconych życiu artystycznemu w czasie okupacji, daje się odczuwać brak pracy, omawiającej zagadnienie „podziemnego teatru". Kilka zdań, napisanych na ten temat przez S. W. Balickiego w pierwszym „krakowskim" numerze *Odrodzenia*, oraz króciutki artykuł T. Kwiatkowskiego w *Dzienniku Zachodnim* (z 24. XII. 1945), dotykają zaledwie tego zagadnienia, które przecież w niedawnym czasie niewoli posiadało wagę nie mniejszą, niż nielegalnie kolportowana prasa polityczna i literacka.

Garść uwag, które tutaj teatrowi konspiracji poświęcam, nie rości sobie również pretensji do wyczerpania tematu. Z konieczności zmuszony jestem ograniczyć się do omówienia działalności teatru konspiracyjnego na odcinku krakowskim — o ile mi jednak wiadomo, pośród innych miast polskich właśnie Kraków był miastem o najwyższym tej działalności nasileniu. W ciągu z górą pięciu lat powstawała tu istotnie coraz to nowa nielegalna scena, tak że pod koniec okupacji, miasto — bez przesady — pokryte było całą ich siecią, a co drugi spotkany na ulicy przechodzień, na pewno z którąś z nich miał coś wspólnego. Że przy tym wszystkim nie było ani jednej „wsypy" na większą skalę, to do tej pory jest niezrozumiałe; przyznać trzeba, że w wielu wypadkach przysłowiowy „łut szczęścia" stawał się czynnikiem decydującym.

Zalążkiem, z którego rozwinął się pierwszy nielegalny zespół, była stworzona z początkiem 1939 r. *Krakowska Konfraternia Teatralna*. Była to instytucja mająca wspomagać i lansować młodego autora i aktora polskiego. Istniejące przy niej *Studio 39*, jako szkoła dramatyczna skupiało młodzież marzącą o teatrze, która po raz pierwszy stanęła na deskach scenicznych w *Kawalerze Księżycowym* Mariana Niżyńskiego, granym na dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej w czasie „Dni Krakowa" w r. 1939. Było to pierwsze i ostatnie przedstawienie *Konfraternii* — wkrótce potem wrzesień 39 przerwał jej prace. Jednak już zimą tego roku dawni jej członkowie zaczęli myśleć o ich podjęciu, oczywiście w ramach konspiracji. Nie było wówczas w Krakowie ani Tadeusza Kudlińskiego, ani Wiesława Goreckiego, ani Tadeusza Kwiatkowskiego, którym wypadki wojenne nie pozwoliły jeszcze powrócić — mimo to, wraz z Karolem Wojtyłą rozpoczęliśmy, początkowo w bardzo szczupłym gronie, odczytywanie fragmentów polskich arcydzieł dramatycznych. Była to praca dorywcza, która kształt organizacyjny przybrała bezpośrednio po powrocie Kudlińskiego. W jego mieszkaniu odbywały się pierwsze w Krakowie konspiracyjne wieczory teatralne. Grano m. in. fragmenty *Wesela* i *Wyzwolenia*. Te zebrania, poświęcone nie tylko praktyce teatralnej, ale i dyskusjom teoretycznym, odbywały się odtąd stale i regularnie. Brali w nich udział przeważnie ludzie młodzi, większość stanowiła grupa polonistów, studentów i studentek krakowskiego Uniwersytetu.

Tajne nauczanie nie było jeszcze zorganizowane, toteż na tych właśnie zebraniach uczestnicy uzupełniali swoją wiedzę humanistyczną i teatrologiczną.

Studio 39 rozszerzało stopniowo zakres swoich wpływów i wkrótce coraz więcej domów i mieszkań stało się terenem pracy. Tworzyły się nowe grupy aktorskie (t. zw. żartobliwie „kółka i podkółka"), wciągające coraz to inne, młodsze siły do współpracy. Organizowane przedstawienia dla zaproszonych gości w nieprawdopodobnych niejednokrotnie warunkach bezpieczeństwa: grano np. w moim mieszkaniu drugi akt *Przepióreczki* dokładnie pół godziny po rewizji przeprowadzonej przez gestapo. Za późno już było na odwoływanie spektaklu i mimo, że spodziewaliśmy się inwigilacji domu, postanowiliśmy zaryzykować. Udało się. Przedstawienie to oglądało wówczas ponad 30 osób. Fragmenty Słowackiego, Fredry, Wyspiańskiego, Żeromskiego i Rostworowskiego były najczęściej treścią ówczesnych wieczorów, w owym pierwszym i najtrudniejszym z wielu względów okresie pracy, w jesieni r. 1940. Jednak już wówczas rozbicie pierwszego zespołu na kilka komórek po 3—4 osoby stworzyło warunki pomyślne dla prac o charakterze bardziej jeszcze kameralnym, a za to realizowanych jednocześnie w kilku punktach miasta. Ta metoda niewątpliwie ułatwiała konspirację, ale — z drugiej strony — jeżeli należało przygotować rzecz wymagającą większej ilości wykonawców, nikt się metodą „komórek" nie krępował.

Niemniej 3-osobowa grupa (Danuta Michałowska, Tadeusz Kwiatkowski, Karol Wojtyła), wzięła na warsztat moją jednoaktówkę, ze względu na błahość tekstu traktując rzecz jako czysto techniczne ćwiczenie aktorskie. Niestety, nie doszło wówczas do realizacji. Rozpoczął się właśnie okres wzmożonych szykan ze strony okupanta, ciosy, uderzające zbyt blisko „podziemnego teatru" zdecydowały o przerwaniu na pewien czas jego akcji. Z grona współpracowników ubył wówczas Emil Dańko, aresztowany i wywieziony do Oświęcimia, skąd wkrótce potem nadeszła wiadomość o jego śmierci.

Powtórne wznowienie działalności teatru łączyło się z przypadkowym nawiązaniem kontaktu z Juliuszem Osterwą. Artysta przebywał wówczas stale w Krakowie, spędzając w swoim mieszkaniu przy ul. Basztowej całe dni na wypełnianiu zeszytów notatkami odnoszącymi się do teatru przyszłości, jakiego koncepcje wówczas tworzył. Zasadniczą nutą tych koncepcyj była idea upowszechnienia teatru już nie w drodze ewolucji, ale rewolucji ustalonych pojęć i konwencyj. Współpracując przez pewien czas z teatrem podziemnym, Osterwa w szeregu dyskusyj rozwijał swoje plany, udzielając poza tym konspiracyjnym zespołom techniczno-reżyserskich wskazówek. Z tego okresu datują się również początki prac nad analizą tekstu dramatycznego, do których podmiętę stanowiły niesłychanie ciekawe tak z literackiego, jak i teatralnego punktu widzenia próby opracowania i „uwspółcześnienia" *Antygony* i *Hamleta*, podjęte przez Osterwę. Pracę techniczną w teatrze konspiracji przeprowadzał Osterwa na tekście Oskara Miłosza *Miguel Manara*.

Cała ta działalność przybrała zupełnie inne oblicze po przyjeździe do Krakowa dra Mieczysława Kotlarczyka. Kudliński wycofał się wówczas z aktywnej współpracy, a Kotlarczyk, dokonawszy w jego zespole wyboru kilku osób, rozpoczął przy ich pomocy realizowanie własnych idei Teatru Słowa Poetyckiego, stwarzając w konsekwencji typ *Teatru Rapsodycznego*, znanego już powojennej publiczności krakowskiej. Dramatyzowanie niescenicznych tekstów naszych wielkich poetów, a nawet prozaików (wieczór, poświęcony *Żywym Kamieniom* Berenta), otwarło Kotlarczykowi ogromne możliwości w szukaniu coraz to nowych koncepcyj wyrazu dramatycznego, oraz inscenizacji słowa. Przy swojej niezwykłej energii i pracowitości, Kotlarczyk dał w czasie okupacji naiwiększą ilość konspiracyjnych „premier". *Beniowski*, *Król Duch*, *Samuel Zborowski* i *Pan Tadeusz*, to tylko niepełny rejestr tych bardzo ciekawych prac. Były to wieczory, wywierające na słuchaczach ogromne wrażenie, a równocześnie — jako produkt swojego rodzaju „rewolucyjnej" pracy w teatrze — wywołujące bardzo ożywione dyskusje. Zasługi Kotlarczyka na polu szerzenia kultu poetyckiego słowa, wśród słuchaczy spragnionych tego słowa, jak nigdy przedtem — są niewątpliwe.

O ile *Studio 39* szło w swoich pracach po linii realizmu teatralnego, o tyle typowi teatru Kotlarczyka nadana przez jego twórcę nazwa „rapsodyczny" odpowiada w sposób idealny. Natomiast Wiesław Gorecki, objąwszy kierownictwo młodego zespołu aktorów, manifestował na swoich wieczorach typ teatru naturalistycznego, działającego z konieczności w wymiarze miniatury. Za to dwa przedstawienia, które dał Gorecki (Norwida *Miłość czystą u kąpieli morskich* i własna jednoaktówka p. t. *Uprasza się wycierać obuwie*), były spektaklami — jeżeli się tak można wyrazić — „zapiętymi na ostatni guzik". Specjalnie malowane dekoracje, wypożyczone skądś cudownym sposobem lampy i reflektory, a nawet orkiestra, wykonująca ilustrację muzyczną, wszystko to składało się na harmonijną całość z drobiazgowo wypunktowaną reżyserią sztuki. Wspomniane dwa spektakle były „własnymi" imprezami Goreckiego, który poza tym rozwijał bardzo żywą działalność jako pedagog teatralny i opiekun najmłodszych

fanatyków sceny. Wiele przedstawień konspiracyjnych, urządzanych nie tylko w mieszkaniach prywatnych, lecz także w osiedlach robotniczych, czy świetlicach fabrycznych (np. przedstawienie *Wiesława* Brodzińskiego w fabryce Solvay pod Krakowem), doszło do skutku jedynie dzięki opiece artystycznej i wskazówkom Goreckiego. Jego uczniowie i uczennice z tych czasów zasilają dzisiaj kadry najmłodszych aktorów na scenach zawodowych.

Zdarzało się, że niektóre z powstających jak grzyby po deszczu „komórek" ginęły równie szybko jak powstawały. Rozmaite były tego przyczyny. Najczęstszą bywał słomiany zapał ludzi, którzy po zobaczeniu jakiegoś podziemnego spektaklu pragnęli sami stworzyć coś, do czego jednak brakowało im wytrwałości i szczerego umiłowania swej pracy. Tym silniejszą pozycję zdobywały sobie zespoły, umiejące nie tylko utrzymać własne istnienie, lecz dochodzące z biegiem czasu do coraz lepszych wyników. Takim zespołem, skupiającym najmłodszych, była grupa Adama Mularczyka. Prowadził ją w zasadzie sam organizator, jednak pod kolejną opieką artystyczną Kwiatkowskiego, moją, wreszcie Goreckiego. Mularczyk szedł również po linii naturalizmu, po prostu dlatego, że nie miał ambicji teoretyzowania, ani szukania nowych sposobów wypowiedzi; jako urodzonemu aktorowi wystarczało mu to, że g r a ł, a robił to rzeczywiście dobrze i c o n a m o r e. Natomiast lekkomyślność jego, jeżeli chodziło o warunki konspiracyjne, przekraczała już absolutnie wszelkie granice. W małej pracowni stolarskiej przy ul. Kanoniczej, potrafił sam jeden zbudować stałą scenę, a na widownię spędził pół Krakowa. Słabo zrobiło mi się jednak dopiero wówczas, gdy pośród widzów zobaczyłem granatowego policjanta. Okazało się, że Mularczyk jakimś tam sposobem sprowadził go po to, żeby inni, obcy widzowie „lepiej się czuli" myśląc, że są na przedstawieniu legalnym. No bo gdzie policjant, tam nie ma konspiracji. Osłupiałem słuchając tych wyjaśnień, ale policjant był na szczęście zbyt głupi, żeby się bliżej zainteresować tym, co się tu właściwie dzieje. Grał wówczas Mularczyk *Zemstę* i *Niespodziankę*, korzystając ze wskazówek reżyserskich Goreckiego.

Cała dotychczas zarysowana praca teatru podziemnego inspirowana była przez literatów. Temu też prawdopodobnie należy przypisać, że nie szukając nowych rozwiązań formalnych, trzymała się ustalonych tradycjonalnie form teatru realistycznego, w wypadkach zaś, gdzie pragnęła być bardziej „teatralną", wpadała w naturalizm, czyli, że od istoty „teatralności" raczej się oddalała. Główna troska skupiała się tutaj na wadze s ł o w a, analizie tekstu, żywiono więc głównie kult dla a u t o r a. U aktorów specjalną uwagę zwracano na dykcję, reżyseria stała już na dalszym planie, mimo, że np. Gorecki bynajmniej jej nie lekceważył, przeciwnie: bardzo dokładnie przepracowywał ją w szczegółach. Wymagała tego jednak już choćby naturalistyczna konwencja, której zdecydowanie ulegał. Zespoły wykonawców składały się zresztą wyłącznie z amatorów, którzy w konspiracji krakowskiej przechodzili „przedszkole dramatyczne". Współudział aktorów zawodowych w pracach konspiracji był minimalny i ograniczał się do stanowisk doradczych. W tym sensie współpracował z konspiracją wspomniany już Osterwa, a oprócz niego obecny współdyrektor teatru im. J. Słowackiego, Władysław Woźnik, oraz aktor tegoż teatru, Zdzisław Mrożewski.

Bardzo silnie i przykro dawał się odczuwać fakt, że każdy z współpracowników teatru posiadał z konieczności jakieś „oficjalne" zajęcie, skutkiem czego praca w teatrze stała niejako na marginesie jego codziennych, nieraz bardzo męczących i zajmujących mnóstwo czasu obowiązków. To było także powodem niewielkiej stosunkowo ogólnej liczby zrealizowanych przedstawień. Nie dużo było czasu na ich przygotowanie, skoro Kudliński pracował jako urzędnik w banku, Kwiatkowski był inkasentem w firmie przewozowej, Kotlarczyk konduktorem tramwajowym, a Mularczyk szoferem. Jeżeli mimo to w ciągu pięciu lat można było pozostawać ze sobą niemal w codziennym kontakcie i w rezultacie dać choćby tyle spektakli, ile właśnie dano, świadczy to jednak o poważnym traktowaniu wziętego na siebie zadania.

Przedstawienia odbywały się — rzecz prosta — w zwykłym pokoju. Umawiano się, w jakiej jego części mieścić się będzie przestrzeń sceniczna, której nawet niczym nie oznaczano. Światła początkowo nie używano zupełnie — grano albo przy świetle dziennym, albo przy zwyczajnej, elektrycznej lampie, normalnie oświetlającej cały pokój. Kostiumów oczywiście także nie było żadnych. Dopiero znacznie później Mularczyk zbudował do *Zemsty* scenę z desek i pierwszy użył wypożyczonych reflektorów, kostiumów i peruk. Wtedy potrzebna była również szminka. Podobnym przedstawieniem była *Miłość czysta* w realizacji Goreckiego i *Wiesław*, grany dla robotników.

Osobną kartę w dziejach krakowskiej teatralnej konspiracji posiada młody malarz, Tadeusz Kantor. Niezależnie od działalności zespołów kierowanych przez pisarzy wykonywał on na boku własną, odrębną pracę, w której zrywając zupełnie z realizmem i naturalizmem scenicznym szukał własnych dróg, wywodzących się z malarskiego spojrzenia na teatr. Trudno za-

przeczyć, że teatr Kantora był najciekawszym zjawiskiem artystycznym Krakowa na przestrzeni pięciu lat, spędzonych „pod ziemią". Kantor nie poprzestawał na osiągnięciach praktycznych — usiłował udostępniać własne koncepcje, tłumacząc ich treść w teoretycznych wypowiedziach, uwagach i refleksjach notowanych na próbach swego zespołu, wreszcie w bezpośrednich dyskusjach. W *Miesięczniku Literackim,* wydawanym nielegalnie przez T. Kwiatkowskiego, publikował wyjaśnienia odnoszące się do inscenizacji *Balladyny,* będącej obok *Powrotu Odyssa* zasadniczą pozycją w jego dorobku artystycznym w czasie okupacji. O dwu tych inscenizacjach pisał później raz jeszcze w swoim „Resumé": „...Są one zorientowane w pewnym określonym kierunku. Linia, przechodząca przez nie prowadzi dalej... Utwór teatralny budowany jest muzycznie w tym sensie, że komponuje się na dominancie, na jednej formie, która staje się kluczem do odczytania całego dramatu — która swoim ładunkiem treściowym rozsadza dramat, pokazując jego żywe, pulsujące wnętrze, wszystkie włókna i nerwy. Siłą swego przyciągania skupia ona wszystkie inne formy kompozycyjne. Trafność i dokładność odkrycia jej sprawdza się w momencie, gdy każde słowo, gest, każda sytuacja otrzymuje w niej wytłumaczenie i usprawiedliwienie".

Teorię powyższą, będącą wyznaniem swej artystycznej wiary, rozwinął Kantor w obydwóch przedstawieniach. W *Balladynie* ową dominantą była Goplana, pojęta jako kształt plastyczny, dziwaczny fantom, wokół którego koncentrowała się cała akcja dramatu i z którego logicznie i konsekwentnie wynikał narastający konflikt. Srebrno-biała, fosforyzująca forma Goplany, zaopatrzona w złotą strunę o wibrującym dźwięku, była zarazem, obok kilku drobnych brył plastycznych, jedyną dekoracją na zaimprowizowanej scenie. Skreślenia tekstu redukowały dramat do kilku najistotniejszych fragmentów, przeplatanych ciekawie ujętymi scenami mimicznymi. *Balladyna,* grana w mieszkaniu Ewy Siedleckiej przy ul. Szewskiej w r. 1943, wywołała w sferach teatralnych Krakowa ożywione dyskusje.

Niemniej interesujące akcenty uwydatnił Kantor w zrealizowanym rok później *Powrocie Odyssa.* Pamiętam dokładnie ten letni wieczór spędzony w pracowni Magdy Stryjeńskiej, (przy ul. Piotra Michałowskiego), zbyt małej na pomieszczenie zgromadzonych widzów. Tutaj plastyczną ideą dramatu była... lufa armatnia. przekreślająca głąb sceniczną swoim surowym. kształtem. Odys, ubrany we współczesny hełm żołnierski i zabłocony szynel, Penelopa w stroju fantastycznym, dzierżąca ogromny łuk i gromada zalotników w maskach, zalotników, poruszających się w jednakowym, monotonnym i bezmyślnym rytmie — oto elementy, składające owo dziwne — w najlepszym tego słowa znaczeniu — przedstawienie. W dramacie Wyspiańskiego najsilniej brzmiały wiersze poświęcone sprawie wojny; i ów mocny symbol, główna forma, zamknięta w smukłej lufie armaty, wydawała się inscenizacyjnie w zupełności uzasadniona.

Rozbudowaną nieco inscenizację *Powrotu* powtórzył Kantor — już w wolnej Polsce — na scenie „Starego Teatru". Spektakl wywołał mnóstwo sprzeciwów. Zarzucano Kantorowi powrót do form secesyjnych, nie rozumiejąc jego istotnych intencyj i nie przyjmując do wiadomości czysto abstrakcyjnego, malarskiego piękna koncepcji. A przecież wówczas, w lecie 1944 roku, nikt nie wysuwał tego rodzaju zastrzeżeń — wszyscy chłonęli wartości teatralne, zogniskowane na przestrzeni obejmującej dwa kroki wzdłuż i jeszcze mniej na szerokość.

Zespół Kantora składał się również z młodych amatorów, głównie studentów Akademii Sztuk Pięknych, częściowo także polonistów. Późniejsze przedstawienie w *Starym Teatrze* wykonane było również wyłącznie siłami młodych uczniów *Studia.*

Niesposób wyliczyć, ile trosk, niepokoju i wzruszeń łączyło się z każdą imprezą. Długotrwały zazwyczaj okres przygotowań, niejednokrotnie bywał zakłócany nieprzewidzianymi przeszkodami z zewnątrz. Ale okres ten cechowało stale powtarzające się zjawisko: w czasie jego trwania nawiązywała się między uczestnikami pracy szczera przyjaźń i więcej, niż przyjaźń: poczucie braterstwa, — to samo, które łączy wspólnie walczących żołnierzy. Nie wspominam o tym dla jakichś sentymentów, idzie tu o rzecz ważniejszą: o atmosferę, w jakiej nie tylko w czasie konspiracji, ale kiedykolwiek indziej możliwa jest jedynie wszelka artystyczna praca. Niezwykle silne poczucie zespołowości i, co za tym idzie, współodpowiedzialności za każdy szczegół teatralnego zdarzenia, jest czynnikiem, wywierającym na to zdarzenie wpływ o wiele silniejszy, niżby się to komuś mogło wydawać. I kto wie, czy stworzenie i utrzymanie w ciągu kilku lat tej atmosfery nie jest największą zdobyczą krakowskiego teatru konspiracyjnego. Faktem jest, że jej istnieniu zawdzięczały przedstawienia krakowskie w dużej części poziom swoich osiągnięć.

Jedyną pamiątką tamtych dni są dzisiaj zbiory notatek, fragmenty dorywczo prowadzonych kronik i nie zawsze udane fotografie, które jednak nigdy nie powrócą wzruszeń

przeżywanych wówczas, gdy omijając patrole „Szupo" szło się na podziemne przedstawienie. Żywe jednak wspomnienie owych pięciu lat trwa najsilniej w młodych i najmłodszych aktorach i aktorkach, coraz liczniej pojawiających się na wyzwolonej scenie. Jeżeli równie silnie jak wówczas przechowają oni w sobie uczucie braterstwa we współtworzeniu Sztuki, będzie to dowodem, że trud konspiracji nie został zmarnowany.

Juliusz Kydryński

LISTA KOCHANKÓW DZIESIĄTEJ MUZY

(Z ROKU 1939)

I.

W numerze *Odrodzenia* z 24 czerwca 1945 roku znalazłem maleńki artykulik Juliusza Kydryńskiego na temat teatru lalek. Autor artykułu szczerze uradował się z faktu, że Jarema stworzył w Krakowie jakoby po raz pierwszy w Polsce teatr marionetek. — Już przed wojną pozwoliłem sobie ambicje uchodzenia za pierwszego kukiełkarza w narodzie od kilku wieków zajmującym się marionetkami nazwać „podogonizmem". Podogonizm, to jest chęć udowodnienia, że się wypadło sroce spod ogona, mimo że się ma parantele i genealogie. Po co, na co, dlaczego? Czyż nie ładniej (ale równocześnie i trudniej) wspomnieć swoich przodków i kolegów? Ukłonić im się pięknie kapeluszem w głąb stuleci i wszerz szyków stojących ramię przy ramieniu?

Artykulik Kydryńskiego zmusza mnie do krótkiej opowieści o tym, co działo się na terenie teatru lalek w roku 1939. Tak to niedawne a tak doszczętnie zapomniane. Luki naszej wiedzy o kukiełkach są potężne a problem na tyle ważny, aby poświęcić mu chwil kilka. W pamiętnym roku wojny Polska po długim okresie pewnej obojętności dla lalek zaczęła się budzić do żywego ruchu w dziedzinie teatrów marionetek. Prym w tej dziedzinie trzymały miasta: Warszawa i Poznań. W Warszawie pod batutą niezmordowanego i czarującego „Jasia" Wesołowskiego grywał teatr „Baj", teatr kukiełek o wysokim poziomie artystycznym i pedagogicznym. Pracowity, ambitny, wytrwały. Prócz tego w Lunaparku w tak zwanych „Stu pociechach Warszawy" był teatr ludzi sztucznych, grający lalkami na nitkach. Zespół składał się z 16 osób. Grano m. in. bajkę japońską *Bocian i żaby*.

Renesans marionetek w Polsce zainteresował i kino. W lipcu 1939 r. chciano sprowadzić Starewicza do wytwórni zorganizowanej przez senatora Katelbacha. A Starewicz to jak wiadomo słynny na cały świat twórca filmów marionetkowych w Paryżu. Na terenie Uniwersytetu z punktu widzenia psychologii zajął się reakcją młodocianych widzów prof. Baley.

Poza tym jak co roku szalała „Szopka Warszawska", ścinając głowy i łechcąc podbródki biednych ofiar. „Warszawska Szopka Polityczna" rozpęd wzięła owego roku z poszumu piór Światopełka Karpińskiego i Romana Dobrzyńskiego. Figurki wyszły spod ręki Jerzego Zaruby. Wedle opinii prasy najlepiej wypadły teksty i kukły: Chamberlaina, Goeringa i Zegadłowicza. Szopka ta ruszyła w objazd Polski. Dotarli i do Krakowa, gdzie grała w „Feniksie."

Również wybitną, a może wybitniejszą rolę w marionetkarstwie polskim odegrał Poznań. Tu znajdowała się największa w Polsce a jedna z większych w świecie biblioteka marionetkowa, ponad tysiąc tomów licząca, dziś w 90% zniszczona przez działania wojenne i złą wolę Niemców. Tu wykładano na Uniwersytecie specjalnie o teatrze lalek. Tu z inicjatywy prywatnej wychodziło pismo wyłącznie lalkom poświęcone, *Bal lalek* figlarnie ochrzczone. A takie pismo to nie byle co! Podobne pisma marionetkom poświęcone wydawała tylko Czechosłowacja i Ameryka. W Niemczech wspaniałe pismo *Puppenspieler* zabił Hitler, odbierając redakcję pacyfistycznemu idealiście Wortellmanowi, a powierzając ją dobrze widzianemu Daininger owi ze Stutgartu.

Tu w Poznaniu grywał stale teatr lalek „W Pasażu Luczaka", nazwany niefortunnie błękitnym pałacem, który szczycił się dziesięcioma premierami w ciągu swojej działalności, a zatrudniał młodzież bezrobotną, wychowanków miejscowego inspektoratu. Powstał on z fuzji trzech mniejszych zespołów: teatru-„Łątek" Polonyi Polońskiego, teatru „Pacynek" Sójki, i pomorskiego „Bumcyka", teatru zreformowanych kukiełek, prowadzonego przez dwóch sympatycznych łazików Krauzego i Czaplińskiego. Stąd wreszcie rozjeżdżały jedno czy dwuosobowe teatrzyki o głębokim znaczeniu społecznym, zdolne zabawić lud, zdolne rozśmieszyć młodzież równie dobrze jak wojsko. Objęto prymitywną ale świadomą i zorganizowaną działalnością teatralną zaplecza kultury; tam, gdzie nigdy nie dotarło kino ani teatr, tam swobodnie lądowały marionetki. Nazwiska dyrektorów tych jednoosobowych teatrzyków trzeba odnotować dla przyszłych pokoleń. Pracowali oni nadal ciężko nie tylko jako artyści, ale i jako siły

pociągowe przy ciągnięciu, noszeniu i ustawianiu swego teatru. Oto one: Julian Sójka, Edmund Zaborowski, Franciszek Chimowicz i Sylwester Drzewiecki. Porzucili oni swoje zawody i oddali się na służbę lalkom. Jednego z nich wypluł kabaret, innego znudziło setne golenie bród i lizanie czupryn, inny jeszcze nie z tej listy skompromitował się w teatrze i musiano go z więzienia do lalek i do przyzwoitości jakiej takiej nawracać. Dwóch przyfrunęło aż z Kościerzyny, chłopaki pomarnowałyby się, gdyby nie lalki, a w służbie lalek porastali w piórka wprawdzie chude, ale za to tęczowe. Dwóch czy trzech przeszło od lalek do cyrku.

Prócz wymienionych teatrów grywał tu zespół marionetkowy uczennic przy gimnazjum ks. Piotrowskiego na Łazarzu. Lalki ich miały dużo wdzięku, a kiedy obok głowy łątki na dodatek ukazała się głowa marionetkarki, publiczność była bardzo kontenta. Technicznie teatrzyk ten stał na niskim poziomie, ale artystycznie, jak na szkolne możliwości, dość wysoko. Inicjatywa utworzenia tego zespołu wyszła od profesora Siwika, niespokojnego ducha, pełnego rzutkości i inicjatywy. Jako autor książki technicznej o poruszaniu i montażu teatru łątek (ukazała się nakładem św. Wojciecha) skompromitował się bezceremonialnym plagiowaniem czeskich źródeł, jako lalkarz-praktyk ma natomiast pewne zasługi.

Wielkopolska nie chciała pozostać w tyle za swoją regionalną stolicą. Instruktorzy Oświaty Pozaszkolnej ambicjonowali się w odkrywaniu istniejących i inicjowaniu nowych zespołów. Gniezno z okolicą postawiło na nogi od razu trzy teatrzyki, zdobyło się również na własną szopkę aktualną. Wystartowała Chodzież i od razu z rozmachem ruszyła w teren, obudziło się rawickie, zagrał teatrzyk Witkowa, deskami od świata zabitych Krwon, Radzionkowa.

O instrukcję i odczyt o lalkach prosiło Leszno, gdzie patronował ruchowi odrodzenia stary entuzjasta teatru greckiego i równocześnie amator szopek, weteran szopki tarnowskiej, przemiły kompan do wybitki i wypitki Bolesław Karpiński. Niemcy zamordowali go wchodząc do Leszna, z żalem nieopisanym wspominam jego entuzjazm dla ruchu odrodzeńczego w teatrze lalek. — Lipin w powiecie chodzieskim objeżdżał swoje sąsiedztwo. Zespół składał się z pięciorga dzieci. Gościł między innymi w Próchnowie, Margoninie, Szamocinie, Kowalewie z repertuarem sztuk pacynkowych dołączonych do *Ba* lub też w nim drukowanych. Kto znajdzie te miejscowości na mapie, temu konia z rzędem.

Niewiele w tyle poza Poznaniem i Warszawą (Poznań prymat w teorii i działaniu na zapleczu kultury, to jest o ile idzie o szerokość zasięgu w umiejętności organizowania; Warszawa prymat w jakości zasięgu, w przygotowaniu kursów, w dobrym poziomie literackim sztuk), na trzecim miejscu chyba utrzymał się Kraków, dawna stolica szopki. Tu, w Krakowie, bodaj że jeszcze w 1923 roku inicjatywę konserwowania sztuki kukiełkowej wzięło na siebie Muzeum Przemysłowe. Pod kierunkiem dyrektora „Archiwum Aktów Dawnych" Strojka Ludwika gra tu co rok szopka w budynku Muzeum Przemysłowego. Oprócz tego Leon i Zygmunt Estreicherowie zabawiali grono najbliższych znajomych w sposób tradycyjny w ich rodzie szopką, wyprzedzając nawet Strojka, bo rozpoczęli w roku 1922.

A nie wygasła całkowicie i tradycja chodzenia z szopką wśród „krowoderskich zuchów". Krakowska YMCA, łatwo zapalając się do wszystkiego, co zdrowiu fizycznemu, czy psychicznemu służy, stale gościła w swoich murach teatrzyk Jerzego Karpowicza. Lalki tego teatru poruszane były nie tylko przez patyk, ale i przez niewidzialne nitki. Repertuar obejmował również sztuki dla młodzieży: np. *Jak mały Ignac szukał sobie pracy* i *Dwaj urwisze*, jak i dla żołnierzy *Wyszli o świcie* i piosenki żołnierskie. Teatr ten w sezonie letnim zapędzał się i do Zakopanego, gdzie miałem możność bliżej się z nim zapoznać.

A la Fourchette podawali w Krakowie swoich bliźnich „owego pamiętnego roku" B. Brzeziński i Zbigniew Grotowski. Oni to montują szopkę polityczną, wybrawszy sobie słynny ze swoich dań na widelcu lokal: Hawełkę. Kuratorium obśmiał Marian Mikuta w szopce kuratoryjnej pt. *K. O. S. K. na wesoło*. Szopkę tę trzykrotnie wystawiono w „Klubie Społecznym" na Rynku, a potem jeszcze pod zmienionym tytułem: *K. O. S. K. czy nie, zawsze źle*. Występował w szopce Kac Kaców w otoczeniu nicpońktorów i destruktorów. Lalki robił Czesław Leszczkowski.

Natomiast nic nie wiadomo mi, czy projektowano nowy turniej szopek, jak bodaj że w grudniu roku 1937. Niestety owo jury pięknie pomyślanego turnieju troszczyło się tylko i wyłącznie o sam budynek szopki i to do tego tradycyjnie wykonany. Obojętnie patrzano zarówno na lalki, jak i na oryginalne pomysły. Miałem ochotę z własnej anemicznej kieszeni nagrodzić szopkarza, który potrafił już przez samą różnicę poziomów sceny dać wyraz nierównościom społecznym. Jego szopka dosłownie wołała o pomstę niebios, tak ostry ton społeczny wzięła, ale dostojni jurorzy ominęli ją bez słowa zachęty, bez spojrzenia!! Ich tylko interesowało udatne kopiowanie.

Na Śląsku specjalnie ożywioną działalność rozwinęło Zawiercie — Teatr Kolejowego rzysposobienia nazwiskiem „Baj — Baju". Teatrzyk ten w ciągu pięciu lat dał 125 widorisk. W pierwszym roku swego powstania grał tylko pięć razy, a za to w ostatnim — czterzieści jeden. Jak na teatr amatorski niezła porcja. Widziałem jeden jego występ w Ponaniu w „Domu Rzemieślniczym". Kierownik teatru w sztuce *Bajowe Bajeczki, Świerszczowe krzypeczki* zaimponował mi szalonym zapałem i równie szalonym temperamentem.

Rok 1939 zastał Wilno przy gorliwej pracy marionetkowej. Trzy zespoły: Teatr Kukiek Badowskiej, działający pod imieniem „Baśki", „Pinokio" — wileński t atr marionetek rowadzony przez trzy panie Totwen, oraz „Majdim" — żydowski zespół pod batutą stoarza, — wybiły się na pierwszy plan. Badowska zasadniczo posługiwała się kukłami, ale obiła nieznaczne próby marionetkowe, np. syreny spuszczała z góry. Rzecz interesująca, że adowska tworzy własny repertuar, nie wiele korzystając z zapasów „Baja". *Księga Dżungli* Kiplinga i *Janosik* — oto tytuły dwu ciekawych sztuk z jej repertuaru. Teatr jej stał na niełym poziomie i wedle zgodnej opinii mógł niemal konkurować z samym „Bajem".

Wychodzi tu pismo przeznaczone dla dzieci, powielane na hektografie.

„3 × Totwen" przygotowały się całą parą do wystawienia rewii. Opracowały sobie *Jasia Małgosię* według Grimma, *Dziada i Babę* Kraszewskiego oraz *Groteskę*. Reżyserii podjął ię dyrektor Szpakiewicz. Teatr „3 × Totwen" posługiwał się techniką dotąd w Polsce nało spopularyzowaną, a mianowicie techniką poruszania lalek za pomocą nitek.

Trzeci z kolei wileński teatr, to żydowski teatr „Majdim". Składał się on z piętnastu osób, działał ściśle w kołach żydowskich i stale wojował z cenzurą: był to również teatr narionetek. Podobno ruchy lalek były nader prymitywne, lalki nie umiały chodzić miały ponury wyraz, a za to strona muzyczna stała na wysokim poziomie. W każdym razie t atr „Majdim" jako utwór stolarza nie mniej jest interesujący niż osiągnięcia byłych fryzjerów, byłych cyrkowców, byłych rzezimieszków i byłych wykolejeńców z Poznania.

Teatr „Majdim" objeżdżał teren z gościnnymi występami. Z tego okresu zostały dwie rzeczy godne zanotowania. Po pierwsze używał on tytułu teatr „dei Piccoli", a zatem w świętej naiwności podszywał się pod nazwę najbardziej znanego teatru świata. Prz d wojną zabłąkał mi się w ręce afisz tego teatru naiwny, nieartystyczny i nieopisanie mnie zaintrygował.

Poza tym teatr ten kiedyś przyjechał na gościnne występy do Warszawy i nie miał za co wykupić bagaży. Więc też i w Warszawie nie zagrał. O, smutne losy amatorstwa i kołtunerii! — Niemcy zapewne wyprawili cały zespół tego teatru na tamten świat. Chciałbym ustalić choćby nazwisko stolarza-lalkarza, nim wszystko wraz z naszą pamięcią w proch się rozsypie!

Gdańsk i okolice doceniały wartość kukiełek w całej pełni. Tamtejszy działacz oświatowy Bartz przyjeżdżał do Poznania po instrukcje. Chłonął je wszystkimi porami. Teatr skromnie a figlarnie ochrzczony „Skrzatem" uroczyście święcił swoje 50 przedstawienie. Bartz, doceniając ważność istnienia prasy poświęconej kukłom, dla siebie samego demonstracyjnie zaabonował 5 egz. *Bal — u — lalu*. Inne teatry lalek, mimo, że wiedziały, iż pismo to wychodzi z inicjatywy prywatnej, domagały się egzemplarzy gratisowych i krzyżowa to była droga wydawać pismo wśród całkowitej obojętności nie tylko społeczeństwa, ale i samych zainteresowanych.

Entuzjastyczną postawę Gdańska, Wołynia i Poznańskiego ceniłem sobie tym bardziej. Bartz nadsyłał szczegółowe informacje i o szykanach Niemców i o entuzjazmie wśród Polonii gdańskiej, obdarzonej już nie na zapleczach kultury, ale na zapleczu polskości żywym polskim słowem przez teatr lalek. Ponadto na Pomorzu krzątał się p. Leon Sobociński, współpracownik Artura Marii Swinarskiego na polu szopki. Wystawił on w lutym 1939 r. w reżyserii Markowskiego w Toruniu w lokalu „Pomorzanki" szopkę polityczną. Cieszyła się ona powodzeniem, biletów już na kilka dni przed przedstawieniem nie można było dostać, doczekała się transmisji przez radio. W szopce tej występowały wielkości nie tylko ogólnopolskie, ale i lokalne. Korowód postaci prowadził wespół ze swoją małżonką ówczesny wojewoda pomorski, Raczkiewicz. Wreszcie ukazała się drukiem. Witold Zechenter pochwalił ją jako najlepszą szopkę w r. 1939.

Bydgoszcz startowała pod kierownictwem Mariana Faszyńskiego z ramienia grupy metodycznej rysunków przy Państw. Gimn. im. Józefa Piłsudskiego. Na początek wybrano sobie (wedle tajemniczych zapowiedzi) „sztukę efektowną, ale niezbyt trudną".

W Toruniu grywał teatrzyk lalek, niestety nazwisko dyrektora tego teatrzyku uroniłem z pamięci, chociaż udało mi się zapoznać z jego twórcą.

Częstochowa miała dwa szkolne teatrzyki. Jeden przy gimnazjum Słowackiego, drugi

przy szkole powszechnej nr 2. W szkole powszechnej zajmował się teatrem Zygmunt Skoczyński.

Lwowski teatr Lalek grywał w sali posejmowej na Krakowskim. Powstał on z inicjatywy „Związku Teatrów i Chórów Ludowych". Oryginalnością tego teatru było odwrócenie proporcji cen: dzieci płaciły 90, dorośli 50 groszy. — Zapewne, słuszną rzeczą jest, aby ten więcej płacił, kto się bardziej daną sztuką zachwyca. Należałoby może ten przykład naśladować.

W Zakopanem od 37—39 roku grała „Szopka Szkoły Przemysłu Drzewnego". Teksty z kolęd ułożyła Sokołowska Julia, lalki wykonała szkoła pod przewodnictwem prof. Olszowskiego. Lalki poruszano od dołu. Miały one cały szereg ruchów, poruszały rękami i nogami, umiały zginać głowę. Załamanie nastąpiło na tekstach dla łątek. Szopki te stanowiły radość dla chorych, odgrywały swe spektakle po sanatoriach np. „Odrodzenia", „Czerwonego Krzyża" i w „Morskim Oku".

W Nowym Sączu działał teatrzyk obejmujący całe Podhale, zwłaszcza zaś szkoły wiejskie. Goszczono w Krynicy, w Tarnowie, w szkołach powiatu nowosądeckiego. Teatrzyk pozostawał pod opieką Kuratorium Okręgu Szkolnego Krakowskiego i Inspektoratu Szkolnego w Nowym Sączu. Leopold Sentycz z zespołem siedmioosobowym wystawił na pierwszy ogień sztukę p. Kownackiej pt. *Bajowe bajeczki*. Wreszcie na terenie Starego Sącza działała nauczycielka Stefania Sitkowska. Grała szopkę. Nawiązałem z nią kontakt w czasie okupacji, ale niestety i adres i listy jej zaginęły mi przy finale wojennym.

W Lublinie odnotować nam przyjdzie działalność dwu teatrów. Jeden z nich powstał przy pierwszym hufcu harcerskim i wystawił tzw. „Szopkę harcerską" — szereg skeczów. Harcerze przychodzą do żłóbka i wyprawiają przy tej okazji figle najrozmaitsze. Teatr ten prowadził i zdaje się, Senatorski. Drugi teatr grał na terenie Domu Żołnierza. Był to zespół amatorów, zorganizowany przez działaczy świetlicowych i młodzież, oparty o TUR. Wystawili oni sztukę: *Jak kapral Szczapa wykiwał śmierć*. Jeden i drugi były to teatry pacynek.

W Olkuszu działała entuzjastka wyjątkowa teatrzyku kukiełek. Zwariowała ona pod wpływem bomb i zmarła jako jeszcze jedna ofiara wojny. Na kursie oświatowo-teatralnym zorganizowany był też dział kukiełkom poświęcony, który ona prowadziła. Wystawiono jako ukoronowanie kursu *Bajowe bajeczki, świerszczowe skrzypeczki*.

W Dębicy wypłynęło na wierzch nazwisko p. Marii Grońskiej, jako kierowniczki i reżyserki zespołu działającego z ramienia Małopolskiego Związku Teatrów i Chórów Ludowych. Zespół ten nie ograniczył swoich występów wyłącznie do samego miasta, uwzględniał i okolice.

Sznajdrowicz Stefan, kierownik 7-klasowej szkoły z Biecza, gościł z *Bajowymi bajeczkami* i *Szopką krakowską* między innymi w Jaśle i Gorlicach.

Na Wołyniu mieliśmy trzy zespoły teatrów kukiełek. W *Dzienniku Urzędowym* województwa wołyńskiego ruszył na odsiecz lalkom instruktor O. P. Iłowski. Z dumą meldował o trzech zespołach, jakie posiadał w swoim okręgu (z tego jeden w Małyńsku). Z inicjatywy Iłowskiego zorganizowano w Dubnie pokaz-rewię teatrów kukiełkowych, działających na terenie Dubna.

Równe doczekało się również swej szopki politycznej, nazwano ją *Wielkim praniem* (nieoryginalnie, bo już słynny szopkarz poznański Artur Maria Swinarski i Sobociński Leon posłużyli się kiedyś takim tytułem, ale być może plagiat tytułu powstał bez świadomości autora). Aktualia i dowcipy wyszły spod pióra X. Y. Kukły rzeźbił Józef Wieczorek. Grano w sali teatru Zafrana. Wykonawcami tekstu byli członkowie zespołu „Teatru popularnego". Dochód przeznaczono na F. O. N.

Krzemieniec nie pozostał w tyle za innymi miastami. Powstał tu teatr przy liceum krzemienieckim, który zorganizował sobie wytwórnię lalek nie tylko na własne potrzeby, ale i dla najbliższej okolicy. W Nowogródku zakochał się w kukiełkach dyrektor zakładu fryzjerskiego Bolesław Kleniewski. Grywał on dla znajomych, potem kontynuował swą pasję w Puławach, a ostatnio przeszedł na pacynki i uszczęśliwia dzieci w lubelskim TURze. Lalkarz z Bożej łaski!

Ale najszerszym zakresem działania pochlubić się może warszawski „Baj" przede wszystkim. Łódź działała w orbicie jego wpływów. Ogólne kierownictwo pozostawało w rękach dyrektora „Baja" Jana Wesołowskiego, reżyserią parał się M. Stawski, dekoracje i kukły wychodziły z pracowni Wicińskiego. A repertuar? Repertuaru dostarczała m. in. Kownacka. Grano np. jej sztuczkę *O żaczku szkolaczku i o sowizdrzale*.

Planową i systematyczną działalnością „Baj" objął ponadto Kielecczyznę. Powstał tu szereg odrębnych zespołów. Dla przykładu podaję szczegółowy plan pracy na lata 1939/40 tych

zespołów. Zaznaczam, że nie chodzi tu o gościnne występy. Każda z miejscowości przewidywała działalność zespołu już istniejącego w jego terenie.

Miejscowość	termin przedstawień					
	16. 10 11. 11	20. 11 12. 12	8. 1 23. 1	5. 2 20. 2	5. 3 22. 3	2. 4 3. 5
Będzin	Żaczek szk.		Kłopoty		Kasia	
Częstochowa		Żaczek szk.		Doktor II		Kasia
Jędrzejów	Kłopoty		Rak nieb.		Nieb. migd.	
Kazimierza Wielka		Nieb. migd.		Czary		4 mile
Kielce	Nieb. migd.		Doktór I		Doktor II	
Klimontów		4 mile		Kasia		Nieb. migd.
Kozienice	4 mile		Nieb. migd.		Doktór I	
Odrzywół		Baj, baj.		Doktór I		Doktor II
Ostrowiec Czarny			4 mile		Baj, baj.	
Pilica		Doktór I		Kłopoty		Żaczek szk.
		Czary		4 mile		Baj, baj.
Sienno		Kasia		Nieb. migd.		Kłopoty
Skarżysko	Kasia		Doktor II		Żaczek szk.	
Słomniki		Kłopoty		Żaczek szk.		Rak nieb.
Szczekociny	Baj, baj.		Kasia		Rak nieb.	

Tyle o liczbie i typach teatrów marionetkowych. Jeszcze parę ciekawostek. W kinie mieliśmy możność podziwiać Szczepka i Tońka jako pacynkarzy — w filmie *Włóczęgi*. Przyjęliśmy to mile jako dowód rosnącej popularności tego fachu, tak wdzięcznego a tak mało w Polsce popularnego. Pacynkami obdarzył nas również film produkcji francuskiej pt. *Pola Elizejskie*, jedną z maleńkich, ale ważkich scen poświęcając pokazowi lalek.

Na ciekawy eksperyment zdobyła się czołówka propagandowa Lasów Państwowych. Użyła ona tak zwanych „żywcy". Głowy i ręce należały do żywych aktorów, jedynie sam korpus był własnością lalki.

Jeżeli spojrzymy na całokształt ruchu kukiełkowego w Polsce w r. 1939, musimy przyznać, że zapowiadał się renesans teatru marionetek na wielką skalę. Renesans ten mamy do zawdzięczenia w pierwszym rzędzie zestrzeleniu wysiłków dwu Janów, tj. Wesołowskiego i Sztaudyngera. Nic dziwnego tedy, że jeden z żartownisiów nazwał renesans ów świętojańskim.

Ministerstwo W. R. i O. P. dzięki zrozumieniu dla zagadnień teatru lalek dyr. Michała Pollaka przeniosło dr. Jana Sztaudyngera z Poznania na stanowisko instruktora dla spraw marionetkowych do Min. Wyznań Rel. i Ośw. Publ. do Warszawy. Tytułu tego użyto po raz pierwszy w dziejach polskich lalek. Pismo zaś *Bal — u — Lal* miało wychodzić przy Z. N. P. już nie z inicjatywy prywatnej i na koszt prywatny, jak dotąd, ale na koszt instytucji publicznej.

Z gatunków lalek zdecydowany prymat i to na terenie całej niemal Polski dzierży „kukła na patyku". Poznańskie faworyzuje lalkę na rękę, tak zwaną patynkę, czy palczyka. Lalek, to jest lalek na nitkach nie ma prócz Wilna wcale, a cienie prócz Sojki realizuje tylko Baliński w Warszawie.

Szopki polityczne wystawia anno 1939 Warszawa, Kraków, Toruń, Gniezno, Równe.

Jeżeli idzie o treść, to lalki „atakują" dziecko i to przede wszystkim małe. Rzadziej zajmują się dorosłymi. I to dorywczo, jak w szopce politycznej. Wprawdzie w r. 1938 „Baj" (którego duszą i sprężyną jest twórca muzyki do spektakli „bajowych" i przemiły konferansjer Jaś Wesołowski), rozpoczął zdradzać młodszą dziatwę, której przez 15 lat był wierny. *Dziwny doktór* cz. I i II zapoczątkowały objęcie działalnością teatru dzieci starszych, a *35 maja* to był już spektakl dla młodzieży. W r. 1939 znowu baczną uwagę poświęcono młodszej dziatwie. Nader rzadko zastanawiano się nad młodzieżą starszą. Poznań próbuje zainteresować sfery wojskowe. Zaczyna się od entuzjazmu i wielkich planów, kończy — dąsami. Besserwissery z Wydawnictw Wojskowych z Warszawy uważają, na niczym się nie znając, że powołani są ferować wyroki, co i jak dla wojska powinno się grywać. Tenże porucznik, który widząc w Poznaniu sztukę pacynkową, zlatuje z krzesła ze śmiechu, w Warszawie czytając — odsądza ją od czci i wiary.

Książka *Marionetki (1938* — moja, nie powieść Otwinowskiego pod tym tytułem!) powoduje natomiast zwrot pewien w stosunku krytyki do zagadnienia teatru lalek. Sam Boy-Że-

leński, który w przeciągu 15 lat działalności ani razu do teatrzyku kukiełek nie zawędrował, nareszcie dzięki lekturze tej książki dociera na Żoliborz (gdzie Baja stolica) i wróży i życzy zwycięstwa marionetkowej akcji.

Piszą o lalkach w ciągu 2 lat przed wojną: prof. dr Jan Berger, Stanisław Wasylewski, Adrian Czermiński, Konstanty Troczyński, Ludwik Puget, Stanisław Witold Balicki, Witold Zechenter, Janina Bucholcowa, Dąbrowska (nie powieściopisarka). I to niekiedy, jak Adrian Czermiński, poświęcają im całe rozprawy. Szereg wybitnych pedagogów i teatrologów postulaty i efekty marionetkowych zamierzeń nazywa — rewelacją.

W łonie samego teatru powstaje ciekawa fronda. Były aktor Otwinowski dezerteruje w ramiona lalki! Staje się szermierzem jej piękna, a szermuje zarówno słowem jak i piórem. Cóż na tę zdradę teatr? Redaktor *Sceny polskiej*, najpoważniejszego pisma w dziedzinie teatru, jemu właśnie powierza recenzowanie mej książki. Teatr wita teatr lalek czasami jak konkurenta (jeśli mamy z ludźmi à la Szyfman do czynienia) a czasami bukietem kwiatów, gdy występuje na jaw klasa inteligencji (wypadek Terlecki — Otwinowski).

Co ciekawsze, na mój atak na kino i radio, które określiłem jako szkodliwe konserwy sztuki, radio reaguje odczytem potakującym. Znany prelegent z Krakowa dr R guła przeprowadza wywiad z dyrektorem teatrzyku kukiełek Jerzym Karpowiczem pt. *Czy wiecie, co to jest teatr marionetek* i godzi się na to, że radio przez ambarasującą usłużność, lotność, taniość i wszędobylskość budzi poważne obawy o zdrowie moralne i estetyczne konsumenta. I że teatr lalek odgrywa tu rolę leczniczą, dostarczając wiewiórce orzechów do gryzienia. Podobnie mój poznański antagonista, docent uniwersytetu Konstanty Troczyński, oburącz podpisuje się pod moim atakiem na kino i radio i nazwie kapitalnym zdemaskowanie tych dwu sposobów oddziaływania kulturalnego jako k o n s e r w s z t u k i.

Z przerażeniem widzę jednak, że przez te sześć lat wojny słowa, i to nie tylko moje, poszły w zapomnienie. Mimo bujnego zainteresowania teatrem lalek płynie również i głęboki nurt lekceważenia, który podmywa rezultaty naszej pracy. A przy tym czyż marionetkarze nie sami sobie szkodzą? Mają francuską, nie koleżeńską manię głoszenia o swojej pierwszości i jedyności. No cóż, młodzieniec wycałowawszy pod latarnią damę, która tam stale stoi, uważa się za pierwszego. Jeżeli mu to do szczęścia potrzebne, niech wierzy! Ja wolałem zrobić listę kochanków muz (a raczej muzy, bo przecież nie darmo marionetki nazwano muzą dziesiątą), bo cieszy mnie, że o dusze polskiego dziecka, polskiego ludu walczą już całe falangi fanatyków, miłośników, rycerzy i snycerzy w jednej osobie.

O, gdybyż tę walkę zrobić jeszcze powszechniejszą, jeszcze głębszą! Gdybyż nauczyć osiągania kontaktu z dziećmi przez kukły! O gdybyż doprowadzić do rezygnacji z żywego konferansjera w teatrze dla dziecka przeznaczonym! I gdybyż doprowadzić do rezygnacji ze słowa: *pierwszy*, które to słowo zataja, a zatajając, osłabia znaczenie całego ruchu.

Każdy ruch nie wtedy ma siłę, kiedy jest kroplą jedną, pojedyńczą, oderwaną, ale wtedy, kiedy staje się potężnym strumieniem.

Jan Sztaudynger

CO SIĘ DZIEJE W TEATRACH ZAGRANICZNYCH

MODA NA HISTORIĘ. We Francji bardzo modne są obecnie sztuki historyczne. Nawet arcywspółczesny i psychologiczny pisarz, jakim jest Armand Salacrou, podporządkował się temu kierunkowi. Pamiętamy sprzed wojny obyczajową jego sztukę pt. *Wolna Kobieta*, wystawioną w Warszawie (w Teatrze Nowym); była to w pewnym sensie obrona współczesnej rodziny. Na błyskotliwym pomyśle osnuta była inna, nieznana u nas, sztuka Salacrou: *Inconnue d'Arras*. (Człowiek umierający przypomina sobie, zgodnie z popularną legendą, całe swe życie; szczególnie intensywnie przewija się w tych myślach spotkana kiedyś przelotnie kobieta, która żadnej istotnej roli w tym życiu nie odegrała). Obecnie Salacrou napisał sztukę o Maurycym Saskim pt. *Żołnierz i czarownica*. Główną rolę gra Pierre Renoir. Reżyserował Charles Dullin.

„MORDERSTWO W KATEDRZE". Jak we Francji zmarły przed rokiem Henri Ghéon, a przede wszystkim Claudel, tak w Anglii wybitny poeta katolicki T. S. Elliot stara się odrodzić dramat religijny. Sztuka Eliota *Morderstwo w Katedrze* przeniknęła już na kontynent. Wystawił ją wskrzeszony obecnie *Vieux Colombier*, słynna niegdyś kolebka francuskiej awangardy teatralnej. Przodującą rolę gra obecnie w tym teatrze aktor i reżyser J e a n V i l l a r, podobno największa powojenna rewelacja sceniczna. Sądząc z opisów

inscenizacja była istotnie wspaniała; największy nacisk położono na rzeźbę słowa, konsekwentny dobór barw i form, oraz teatralne ujęcie chórów (tej sprawie poświęcono wielomiesięczne studia). Treścią utworu jest nieugięte stanowisko arcybiskupa Canterbury, Tomasza Becketa, wobec nacisku króla, zmuszającego do połączenia godności świeckiej z duchowną. Gniew królewski jest tak srogi, że wiedzie Becketa ku śmierci. Ale wpierw przezwyciężyć musi cały korowód pokus — i ich poetycka inscenizacja stanowi istotną treść utworu. W na wpół ironicznym epilogu (o tonie przypominającym prawie Bernarda Shawa) oprawcy tłumaczą sofistycznie wzburzonemu ludowi, że arcybiskup popełnił — samobójstwo!

SZKOŁA GIRAUDOUX. Czy można naśladować teatr Giraudoux? Ta twórczość jest tak odrębna i tak akrobatycznie stąpa po linie przebiegającej nad otchłanią — że wydaje się niepowtarzalna. A jednak młody, zaledwie 22-letni pisarz, Jacques Tournier, napisał sztukę pt. *Marie Anne Victoire,* w której dopatrzono się wyraźnie wpływów autora *Elektry.* Sam autor przyznał się odważnie, że właśnie Jana Giraudoux obrał sobie za mistrza. Większość krytyki francuskiej (np. Gabrjel Marcel w *Nouvelles litteraires)* surowo za to potępia Tournier'a. Ale znalazł się obrońca: skrajnie lewicowy krytyk Raymond Cogniat pisze w *Arts:* „Zarzuca się 22-letniemu autorowi, że jest pod wpływem Giraudoux. Ja — wprost przeciwnie — chwalę go za to. Po raz pierwszy się chyba zdarzyło, że 22-letni autor uczciwie przyznaje się do swych mistrzów i do tego, że jest im wierny! Wolę to od stanowiska pisarzy, którzy uważają się za absolutnych wynalazców, odpychają przeszłość i wyobrażają sobie, że świat od nich się zaczyna. Pan J. Tournier ma dość czasu przed sobą, jest dostatecznie młody — by o wpływach zapomnieć".

PORAŻKA OSKARA WILDE'A. *Salome* Wilde'a była niegdyś sztuką niezmiernie popularną i cenioną. Na przykład w Niemczech osiągnęła więcej przedstawień niż jakikolwiek dramat angielski, nie wyłączając Szekspira! Także i u nas *Salome* bywała popisem gwiazd. Ale obecnie wznowienie tej sztuki w Paryżu skończyło się zupełnym niepowodzeniem. Uznano ją za utwór pseudopoetycki, o tonie fałszywym i sztucznym, potrącającym niemal o — śmieszność. Zdaje się, że więcej wytrzymałości na próbę czasu wykazałyby inne utwory Wilde'a, a przede wszystkim *Brat marnotrawny* i *Wachlarz lady Windermere.*

WIELBICIELKA POEZJI. W Paryżu zmarła sławna artystka *Komedii Francuskiej,* pani Segmond Weber. Jedną z największych jej pasji był kult poezji Franciszka Coppée; w jego sztuce *Les Jacobites* stworzyła niegdyś (mając 18 lat) rolę, która zadecydowała o jej karierze; później w obronie Coppée'go zwymyślała publicznie Barbey'a d'Aurevilly, autora złośliwych wierszyków o ubóstwianym przez nią poecie. Uwielbiała też Racine'a i poetów greckich; natomiast nie znosiła Prousta.

PRZECIW ETATYZMOWI. Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych w Paryżu zaprotestował energiczne przeciw projektowi stworzenia organu państwowego, który by miał zabezpieczyć prawa autorskie. Na wniosek twórcy *Mariusza, Fanny* i *Topaze'a,* Marcelego Pagnola, uchwalono jednomyślnie nie dopuścić do ingerencji państwa w te sprawy.

„FAUST" VALERY'EGO. Valéry pozostawił w papierach pośmiertnych dwa niedokończone utwory sceniczne, w których Faust jest protagonistą. Jedna z tych sztuk nosi tytuł *Lusta, kryształowa panna,* druga: *Samotnik, czyli przekleństwa wszechświata.* (Wspólny tytuł brzmi: *Mój Faust).* Świeżość emocji twórczej, spontaniczność wizji scenicznej są według krytyki francuskiej charakterystycznymi cechami obu utworów. W *Kryształowej pannie* młoda dziewczyna Lusta, sekretarka Fausta, kusi swego szefa — kierując się zrazu podziwem dla mądrości i sławy starca, aby potem odbyć ewolucję uczuciową ku czułości miłosnej. Mefisto sprzyja tej ewolucji, lecz równocześnie stara się pchnąć Lustę w ramiona młodego studenta. Faust stara się bronić przed miłością, uważając ją za jedną ze sił ograniczających wolność człowieka na rzecz niewolniczego związania ze światem (podobnymi siłami są: pragnienie sławy i przywiązanie do przeszłości). W *Samotniku* Faust potępia zarówno integralny negatywizm (zmuszający człowieka do przekreślenia nawet i samego siebie), jak i miłość do rzeczy cielesnych, jako przemijających, nietrwałych. Samotnik, z którym Faust walczy, i czarodziejki, co go kuszą — reprezentują dramatycznie te dwie polaryzacje niebezpieczeństwa.

„O ŁASKĘ DLA ZIEMI". W Ameryce ukazała się podczas wojny sztuka Jules Romainsa, napisana latem 1939 w przewidywaniu wojny i nosząca tytuł: *Jeszcze o łaskę dla ziemi.* W najbliższym czasie utwór ten ma być wydany we Francji. Dotychczasowej twórczości dramatycznej Romainsa poświęcił pracę J. Blanchart w piśmie *Théâtre;* zarzuca on autorowi *Donogoo Tonka* i *Dr. Knocka* zbyt chłodny, pozbawiony miłości stosunek do spraw ludzkich; niemniej wzywa tego świetnego pisarza by powrócił do twórczości teatralnej.

NOWA KSIĄŻKA O AUTORZE „WESELA FIGARA". Auguste Bailly wydał nową biografię Beaumarchais'go. Autor wprowadza czytelników w ówczesną atmosferę, w klimat

Cyrulika i *Wesela Figara*, podkreślając przy tym, że Beaumarchais bynajmniej nie był takim rewolucjonistą, za jakiego czasem uchodzi. Tyrady Figara mają raczej charakter osobistych żalów, a nie są wyrazem przekonań politycznych.

INTERESUJĄCA DEBATA TEATRALNA. W związku z recenzją pani Simone de Beauvoir z pewnej sztuki, rozwinęła się we Francji ożywiona i interesująca dyskusja zasadnicza. Pani de Beauvoir (jedna z przywódczyń szkoły „egzystencjonalistów") dowodziła, że „przygody indywidualne i dramaty wewnętrzne nie są zgodne z istotą poezji dramatycznej". Zgodnie z tą teorią własne utwory autorki mają charakter typowy, zbiorowy, generalny. Ale tezą tą uczuł się dotknięty krytyk *Nouvelles littéraires* i również autor Gabriel Marcel. Twierdzi on, że odżegnywując się od tego, co indywidualne, teatr musiałby się oddać w niewolę określonym wierzeniom czy sektom ideologicznym lub politycznym. Idąc po tej samej linii, Robert Kemp w *Le Monde* potępił wszelki teatr ideologiczny. François de Roux na łamach *Minerve* modyfikuje nieco tę teorię, stwierdzając, iż zadaniem autora dramatycznego jest stworzenie żywych postaci. Mogą one wyznawać idee: albo też ze zderzenia żywych ludzi może wyniknąć jakaś idea generalna (teatr grecki). A więc idea nie powinna poprzedzać dzieła, tylko z niego wynikać. Najlepszymi dramatami ideowymi są np. te utwory Ibsena, gdzie autor zrobił coś innego — niż sam zamierzał (albowiem żywe postacie zatriumfowały nad tezami). Może istnieć także teatr zbiorowości, który nie jest identyczny z dramatem ideologicznym: np. „unanimistyczny" utwór Jules Romains'a *Cromedeyre le — Vieil*, wystawiony przed 20 laty w *Vieux Colombier* J. Copeau.

ROZMOWY Z LUDŹMI TEATRU. Francuski tygodnik *Noir et Blanc* zamieścił w numerze z 2. I. 1946 kilka interesujących rozmów z paryskimi ludźmi teatru. Na ich czele znalazł się Charles Dullin. Interesuje się on sprawą teatru ludowego, rozszerzeniem koła widzów i wychowaniem widowni. Wierzy w tę nową publiczność, która — jak mówi — nie rozczarowuje nigdy. Sprawą najtrudniejszą jest ściągnięcie także i prowincji oraz przedmieść. Na pytanie dotyczące nowych dramaturgów Dullin odpowiada, że „znajdujemy się w okresie depresji, wywołanej ciężkim pięcioleciem okupacji. Teatr może się rozwijać tylko w atmosferze wolności i odprężenia. Nowi pisarze mają niepokojącą skłonność do retoryki, przywodzącej na myśl raczej Senekę, niż greckich tragików". Nie brakło w rozmowie nawet i wzmianki o bombie atomowej. Dullin zazdrości młodemu człowiekowi, który z kataklizmu przyszłego zniszczenia uratuje tomik z napisem „Molière".

Inni ludzie teatru byli bardziej optymistycznie nastrojeni. Pierre Franck, który siłami młodzieży akademickiej wystawił pięknie *Zwiastowanie* Claudela, a także Valéry'ego i Giraudoux — wierzy niezłomnie w przyszłość teatru robotniczego i przedstawień dla urzędników. Dotychczasowe jego próby w tej dziedzinie wypadły bardzo dobrze.

Raymond Roulleau, aktor i reżyser, twierdzi, że obecnie publiczność po prostu szturmuje teatr, wielu z ludzi, którzy przed wojną nie chodzili do teatru, dziś się w nim jawią. Nawet przybycie nowych filmów amerykańskich nie obniżyło dochodów teatralnych. Także i utwory „trudne" mają powodzenie. Tego samego zdania jest André Barsacq, który wystawił w *Athenée* poetycką sztukę Anouilh'a *Antygonę* i cieszy się już dwuletnim, nieprzerwanym powodzeniem tego utworu (przy czym wykupywane są nie tylko miejsca najdroższe, ale i najtańsze). „Kino — jego zdaniem — tylko dobrze zrobiło teatrowi, pomagając mu w odnalezieniu własnej formy". Wreszcie zdaniem Salacrou (autora *Wolnej kobiety)* obecna dramaturgia jest w najlepszym znaczeniu tego słowa „intelektualna". „Porzucamy teatr pusty i werbalny, w którym błyszczał taki Henri Bataille. Przeżywamy okres intelektualizmu".

POŚMIERTNA SZTUKA GIRAUDOUX. Ze wzruszeniem przyjęto w Paryżu pośmiertną komedię Giraudoux *La folle de Chaillot*, wystawioną w teatrze Jouveta. Jest to sztuka pisana w okresie konspiracji, pełna fantazji, pogodna, optymistyczna. Tematem jest bunt szarych, uczciwych ludzi przeciw podłości i okrucieństwu rządzących. Naturalnie nie brak aluzji. Jeden z krytyków, Hervé Lauwick, pisze, że w tej sztuce „krążą myśli i idee głębokie, interesujące, błyskotliwe — jak czerwono-złote ptaki w preriach Brazylii". Inni recenzenci porównują utwór z powiastkami Voltaire'a. Jacques Lemarchand dodaje w *Combat*, że w tej sztuce „czuje się szeroki powiew wolności". Redaktorowie naczelni dzienników poświęcili utworowi artykuły wstępne. Przywódca MRP, dep. Schuman mówił o niej w parlamencie.

„TOULON". Druga (obok Komedii Francuskiej) narodowa scena Francji *(Odéon)* wznowiła na Boże Narodzenie przerobiony ze słuchowiska radiowego, wystawiony w r. 1943 w Algierze, a potem w Moskwie utwór J. R. Blocha *Toulon*. Autor nazwał ten utwór „legendą współczesną" i starał się stworzyć wielkie widowisko popularne dla mas najszerszych. Większość krytyków francuskich twierdzi — że artystycznie zamiar nie bardzo się udał. Ale wszyscy są zgodni, że należało przypomnieć ów bohaterski i tragiczny epizod z dziejów okupacji:

...mozatopienie się floty francuskiej w Tulonie, która wolała zbiorową śmierć, od podporządkowania rozkazom Hitlera. Ale podobno ten akt rozpaczy nie był konieczny; niektórzy twierdzą, że można się było przedostać na wody angielskie. Wydaje się to mało prawdopodobne, ale gdyby nawet było prawdą, nie umniejszyłoby zasługi bohaterskich marynarzy z Tulonu.

DYSKUSJA O TEATRZE W RADZIE MIEJSKIEJ PARYŻA. Z końcem grudnia odbyła się w Paryżu wielka debata nad sprawami teatrów w radzie miejskiej. Żądano zwiększenia subwencyj dla teatrów artystycznych, opracowania dokładnego planu pracy i ścisłej kontroli nad teatrami. Przedstawiciel prefekta Sekwany odpowiadając na interpelacje oświadczył, że dyrektorzy teatrów miejskich są powoływani po ścisłym zbadaniu ich kwalifikacyj, a subwencje przeznaczone przede wszystkim dla scen o repertuarze naprawdę artystycznym (jak Jouveta). Zwiększenie tych subwencyj byłoby niezmiernie pożądane.

BIOGRAFIA SARY BERNHARDT. W Paryżu wyszedł gruby tom, opisujący życie Sary Bernhardt. Napisała go wnuczka aktorki, Lysiane Bernhardt. Książka jest żywa, zawiera wiele interesujących szczegółów — choć niestety nie brak także tego tonu dewocyjnego, jaki nieraz cechuje biografie „rodzinne".

NOWY DRAMAT GIDE'A. Miesięcznik *Arche*, przeniesiony z Algieru do Paryża opublikował nowy dramat André Gide'a pt. *Robert, czyli dobro ogółu*. Jest to sztuka obyczajowa, a zarazem gwałtowna satyra na mieszczaństwo, działające bez skrupułów, popełniające niegodziwości w imię dobrze skalkulowanego interesu własnego, który identyfikuje z „dobrem ogółu". Robert, przemysłowiec, jest bohaterem utworu; wyłudza on wynalazek od biednego człowieka, pragnącego ratować córkę, zagrożoną więzieniem.

TEATRALNY RUCH WYDAWNICZY WE FRANCJI. Dość dużo wychodzi we Francji wydawnictw teatralnych. Jeden tylko (grudniowy) numer miesięcznika *Paris* notuje 6 ogłoszonych drukiem sztuk (Saint Georges de Buhelier'a, Laspeyres'a, Houssay'a, Nivoix, Valdenberghe'a i Fauchois — reedycja niesłusznie u nas zlekceważonej komedii *Ostrożnie świeżo malowane*), zbiór wspomnień aktorskich Jana Tixier, oraz trzecią część *Traktatu scenografii* Sonvel'a. Jest także miesięcznik „Teatr", który wydał niedawno numer poświęcony współczesnej dramaturgii francuskiej. Główne jej kierunki przedstawia tu artykuł M. Arnolda, ilustrując wywody cytatami z Obey'a, Neveux, Roussin'a i René Laporte. Gabriel Marcel, krytyk i dramaturg, poświęca dość złośliwy artykuł twórczości Salacrou, którą nazywa „chlebem bez drożdży". Pournal składa hołd pisarstwu Giraudoux. Blanchart dytyrambicznie omawia teatr J. Anouilh, Fombeuve mówi o stosunku teatru do poezji. Toesca zajmuje się formą w dziele sztuki.

REFORMA KOMEDII FRANCUSKIEJ. Komisja zwołana przez rząd IV Republiki z zadaniem zreformowania *Komedii Francuskiej* ukończyła swe prace. Jej projekt gruntownie zmienia ustrój teatru, który poprzez wszystkie burze, wojny i rewolucje przetrwał dotychczas od słynnego dekretu Napoleońskiego, wydanego w Moskwie w r. 1812.

Reforma obecna wzmacnia władzę „administratora generalnego" (dyrektora), powoływanego na 6 lat. Ma on wyłączne prawo wyboru i angażowania personelu. Po upływie dwóch lat komitet administracyjny decyduje o dopuszczeniu artystów na stanowisko „socjetariuszy" — lub ich dymisji. Wszystkie kontrakty zawierane przez aktorów *Komedii* z kinem i radiem będą podpisywane nie przez nich samych — ale przez administratora generalnego. Ten punkt bardzo śmiały został spowodowany katastrofalną nieraz sytuacją w *Komedii*, której największe sławy ulegały pokusom wspaniałych zarobków filmowych na niekorzyść pracy teatralnej. Nowe sztuki będą wystawiane nie w *Komedii*, lecz na związanej z nią organicznie Drugiej Scenie Narodowej, tj. w *Odeonie*. (Będzie się on nazywał *Teatr Luksemburski.)* Dopiero po upływie dziesięciu lat prapremiery *Odeonu* mogą wejść na scenę *Komedii*.

Komitet Lektury przedkłada administratorowi corocznie 12 sztuk, wśród których ma on prawo dokonać wyboru. Aktorki zostały wykluczone z komitetu administracyjnego; co najmniej $^2/_3$ personelu aktorskiego ma się składać z mężczyzn. (Niespodziewany antyfeminizm!)

Kandydatami na administratora, czyli na naczelnego dyrektora są: Louis Jouvet i znany pisarz André Obey.

TEMATYKA WOJENNA. Po tamtej wojnie czekano lat kilkanaście, zanim pojawił się *Kres wędrówki* Sheriffa, osnuty na tle wojennych wydarzeń. Obecnie tematyka wojenna zawładnęła tuż po zawieszeniu broni utworami scenicznymi w bardzo wielu krajach. W Rosji: Simonow, Korniejczuk i Gładkow, w Czechach: Radok i Vaniatek, u nas: Ważyk, Otwinowski, Breza, Dygat, Świrszczyńska i inni. Także i we Francji pojawiają się takie utwory. *(Toulon* J. R. Blocha, *Judyta* Peyret — Chappuis). Obecnie jeden z teatrów wystawił sztukę pt. *Przyjaciel przyjdzie wieczorem* Companeza i Y. Noe. Dziwaczny na pozór tytuł utworu jest aluzją do szyfrowego hasła nadanego przez radio Londyn w dniu inwazji. Akcja

rozgrywa się w sanatorium dla psychopatycznych ofiar. Dyrektor tej lecznicy bierze udział w konspiracji i daje schronienie partyzantom z Ruchu Oporu oraz spadochroniarzom. Ich walka z przedstawicielem kontrwywiadu niemieckiego (udającym lekarza — Szwajcara) jest przedmiotem utworu. Równocześnie w Londynie, w *Adelphi — Theatre* zagrano utwór kapitana Colin Morrisa pt. *Szczury pustyni*. Tymi „szczurami" są patrole gen. Montgomerry'ego dokonywujące wręcz wariackich wypadów na tyły niemieckiego Korpusu Afrykańskiego. Ileż to razy z bijącym sercem czytaliśmy komunikaty tajnej prasy o czynach owej 8 Armii. Teraz będziemy je zapewne mogli ujrzeć na scenie, o ile *Szczury pustyni* ukażą się w polskich teatrach.

PRZYMIERZE TEATRU I NAUKI. Świętem współpracy między teatrem a brytyjską humanistyką było przedstawienie *The Duchess of Malphi* Webstera w *Haymarket Theatre* (Johna Gielguda) w Londynie. O sztuce tej pisał u nas ongiś Porębowicz. Obecnym reżyserem widowiska w *Haymarket Theatre* jest George Ryland, wychowanek *Kings College* z Cambridge i kierownik tamtejszego teatru uniwersyteckiego. Równocześnie essay o sztuce Webstera wydał poeta i żołnierz, Rupert Brooke, aktor teatru uniwersyteckiego. Krytyka angielska zaznacza, iż w ten sposób „przerzucony został most między teatrem zawodowym a światem nauki". Szczególnie sposób mówienia wiersza (w odpowiedniej melodii i rytmie) poddany został aktorom przez przedstawicieli nauki. Przed wojną jedynym terenem spotkań tych dwóch światów były dyskusyjne obiady w *Mermaid Society*, podczas których szekspirolodzy z Harrisonem na czele, oraz aktorzy występujący w teatrach specjalnie poświęconych Szekspirowi jak *Old Vick i Stratford-upon-Avon* mieli sposobność wymieniania myśli.

RYWALE SZEKSPIRA. Z okazji przedstawienia *Duchess of Malphi*, zastanawia się krytyka angielska nad losem współczesnych Szekspirowi i rywalizujących z nim pisarzy: Webstera, Forda, Chapmana, Ben Johnsona, Tourniera i innych. Lamb, Hazzlitt, Swinburne chwalili ich niegdyś gorąco; Ben Johnson uważał Webstera za lepszego dramaturga od Szekspira. Zdaniem krytyki współczesnej „najlepsze sztuki Webstera można porównać z najgorszymi Szekspira". Tych „rywali" autora *Hamleta* grywa się rzadko, nawet w Anglii. Zaledwie jedna trupa *(Phoenix)* poświęcała im przed wojną niedziele i poniedziałki — i to dla specjalnego tylko audytorium.

RUN NA TEATRY. *Time and Tide* z 24. XII. 1945 informuje, że teatry londyńskie przeżywają okres niebywałego powodzenia i dobrej koniunktury. Zwłaszcza tańsze bilety na parterze są wykupywane na całe tygodnie naprzód. Lekka komedia znanego także i u nas Noela Cowarda *Wesoły duch* idzie już piąty (!) rok w teatrze *Duchess*, a makabryczna sztuka amerykańska pt. *Arszenik i stare sznurowadło* — trzeci rok! *Time and Tide*, pragnąc ułatwić publiczności orientowanie się w repertuarze, wprowadził obok recenzji zwięzły „przewodnik po teatrach", zaopatrując w gwiazdki spektakle najlepsze. Z tego przeglądu wynika, że w Londynie gra się obydwie części szekspirowskiego *Henryka IV*, *Edypa* Sofoklesa w przekładzie Yeatsa i dwie sztuki Sheridana: *Krytyk* (kompania *Old Vick* w *New Theatre* z Olivierem, Richardsonem i Sybillą Thornike) oraz *Rywale* (w *Criterion* z Edytą Ewans). Z autorów współczesnych, Coward specjalizuje się obecnie w lekkich komediach, rewiach i wodewilach. Na jednej ze scen grana jest lekka i — jak pisma podają — „nieco ryzykowna komedia na temat braku łóżek w Londynie i naszych sprzymierzeńców". Sztuki historyczne reprezentuje *Pierwszy gentleman* (o Jerzym IV-ym) i wojenne *Spieszące się serce* (temat: żołnierze w szpitalu). Jest i utwór religijny *Wiatr z nieba* E. Williamsa w teatrze St. Jamesa, przedstawiający Walię w latach 60-ych ub. stulecia. *Embrassy Theatre* wystawił dramat Jana de Hartoga, który w subtelny, artystyczny i pełen chrześcijańskiego współczucia sposób dotyka zagadnienia żydowskiego. Rzecz dzieje się w styczniu 1939 na pokładzie statku, wiozącego uchodźców żydowskich z Niemiec do Ameryki południowej. Tytuł brzmi: *Skoczek miły Bogu*. Krytyka angielska jednomyślnie chwali tę sztukę; entuzjastycznie pisze o niej Beverley Nichols w *Sunday Chronicle*

ANGIELSKI PODRĘCZNIK TEATRALNY. W Londynie ukazał się *Podręcznik rzemiosła aktorskiego*, w formie wymiany listów między dwojgiem artystów: Ateną Seyler i Stefanem Haggardem.

ANGIELKA O SARZE BERNHARDT. W Londynie ukazała się książka o Sarze Bernhardt, napisana przez angielską aktorkę — May Agate, która była uczennicą Sary jako mała dziewczynka w r. 1911—12, a potem grała z nią razem w *Świętoszku* Moliera. Książka Miss Agate jest interesującym przyczynkiem do dziejów teatru francuskiego, zestawia i komentuje głosy wielkich krytyków o Sarze (od Sarcey'a do Henryka Jamesa) i mówi o miłości tragiczki francuskiej do teatru Racine'a, a zarazem jej niechęci wobec Corneille'a.

„STARY CZŁOWIEK Z GÓR". W Londynie ukazała się drukiem sztuka poetycka pisana wierszem pt. *Stary człowiek z gór* Nicholsona. Sztuka ta była grana z wielkim powodzeniem w *Mercury Theâtre*. Nicholson jest autorem tomu poezyj *Five Rivers*, które zapewniły mu poważne miejsce we współczesnej generacji literackiej.

NOWA SZTUKA AUTORA „NASZEGO MIASTA". Thornton Wilder należy obecnie do najsławniejszych amerykańskich autorów dramatycznych na równi z O'Neillem, Sherwoodem, Caldwellem, Steinbeckiem i Hemingwayem. Przed wojną napisał sławne także i u nas *Nasze miasto*, wystawione w Warszawie w r. 1939, bronione przez Horzycę, a krytykowane przez Boya, Irzykowskiego i innych. Obecnie Wilder wystawia nowy utwór *The Skin of Your Theeth;* premiera odbyła się równocześnie w USA i w londyńskim *Phoenix Theatre*. Tematem jest odwieczna historia powszechnego ludzkiego cierpienia; gdy już żadna inna klęska nie zagraża człowiekowi, ściąga on na siebie katastrofę wojny. W Ameryce sztuka podobała się bardzo; krytyka angielska na ogół przyjęła ją chłodno, wytykając braki filozoficzne i styl wzorowany na ekspresjonistach niemieckich (jak Kaiser). Krytyk angielski J. Brown napisał o tym utworze: „Filozofia jest u Wildera wtedy tylko dopuszczona, gdy zgadza się stawać na głowie i przygrywać na — gwizdku za kilka groszy".

ODBUDOWUJE SIĘ TEATR BIAŁORUSKI. Budynki teatralne w Mińsku, Homlu i Witebsku zostały zupełnie zniszczone przez Niemców lub przez działania wojenne. Obecnie grają teatry białoruskie w salach tymczasowych; mimo to nie rezygnują bynajmniej z ambicyj repertuarowych. M. in. wystawiono tu dramaty Lope de Vegi i Ostrowskiego.

„MAŁY TEATR". Już 121 lat istnieje moskiewski *Mały Teatr*, założony 14. X. 1824 roku w domu kupca Wołogina. Jest to najbardziej tradycjonalna scena rosyjska. W dziewiętnastym stuleciu służył ten teatr przede wszystkim postępowej literaturze rosyjskiej i zagranicznej; grał Szekspira, Schillera, Victora Hugo, Gribojedowa, Ostrowskiego. Nazywano *Mały Teatr* — „drugim uniwersytetem Moskwy". Po roku 1905, na tle ogólnej depresji, także i ta placówka zaczęła upadać. Lecz sławna aktorka Jermołowa, jako Lawrencja w sztuce Lope de Vegi *Fuente Ovejune* rzuciła ze sceny hasło walki z tyranami; *Mały Teatr* znów stał się ogniskiem kulturalnego życia. Obecny repertuar *Małego Teatru*, stara się zespolić realizm z romantyzmem. Grany jest *Otello*, *Uriel Acosta* Gutzkowa i *Stepy ukraińskie* Korniejczuka (które niedawno osiągnęły dwóchsetne przedstawienie).

JERZY ZAWADZKI. Jednym z najgłośniejszych dziś reżyserów rosyjskich jest Jerzy Zawadzki, były aktor Moskiewskiego Teatru Artystycznego (Stanisławskiego) i Wachtangowa. Usiłuje on stworzyć syntezę psychologicznej metody przeżywania (Stanisławskiego) oraz eksperymentatorskiej stylizacji Wachtangowa i Tairowa. W teatrze swoim (p. n. *Scena Sowietu Moskiewskiego)*, istniejącym od lat 21, łączy aktorów o typie najrozmaitszym, od zwolenników tradycji do najnowocześniejszych. Najsławniejsze wśród nich nazwiska to: Wiera Marecka i Mikołaj Mordwinow. Repertuar Zawadzkiego obejmuje Goldoniego *(Mirandolina)*, Shawa *(Uczeń diabła)*, Puszkina (montaż mniejszych sztuk i inscenizacji poematów), Gribojedowa, Ostrowskiego i współczesnych sztuk sowieckich (jak np. *Brama Brandenburska* Swietłowa, o marszu Czerwonej Armii od Stalingradu aż do Berlina). Ale przede wszystkim w teatrze Zawadzkiego króluje Szekspir. Gra on m. in. *Poskromienie złośnicy*, bez opuszczenia prologu i *Otella*, przy czym bohater nie jest tu pojęty ani jako zazdrosny małżonek obciążony atawizmami, ani jako półdziki Murzyn, lecz szlachetny człowiek, oszukany przez dyszącego nienawiścią Jagona, który jest zazdrosny o wszystkich.

PISARZE BAWARSCY TWORZĄ SZTUKI O WOJNIE. Dramaturg bawarski Horst Lange ukończył dwie sztuki teatralne: *Sen Wassilkowej* (na temat wydarzeń rozgrywających się na froncie niemiecko-rosyjskim) i *Kobietę, która się chwaliła, że jest Heleną* (tytuł dziwaczny; forma także: monolog z jedyną rolą kobiecą). Obecnie Lange pracuje nad polityczną komedią antyhitlerowską.

NOWE TEATRY. Cztery nowe sceny powstały ostatnio w Moskwie. Poszczególne teatry wyróżniają się rozmaitością założeń artystycznych i stylów teatralnych.

JUBILEUSZ ROSYJSKIEGO AKTORA. Nie 70-lecie pracy scenicznej, lecz tylko skromne 50-lecie obchodził aktor Małego Teatru w Moskwie Prow Sadowski, potomek znanej rosyjskiej „dynastii" teatralnej. Jego stryj, również Prow, został aktorem Małego Teatru w r. 1839; był on rówieśnikiem i przyjacielem Szczepkina, wykonawcą ról w sztukach Ostrowskiego. Potem zasłynęli na scenie rosyjskiej inni krewni obecnego jubilata: Michał i Olga Sadowscy. Prow Sadowski „młodszy" grał 50 lat bez przerwy na scenie Małego Teatru w Moskwie. Do jego najsłynniejszych ról należy: Czacki w *Źle mieć za wiele dowcipu* Gribojedowa, król Filip w tragedii Schillera *Don Carlos* i marynarz Konkin w *Ljubow Jarowaja* Trenowa. Jest on

obecnie dyrektorem artystycznym Małego Teatru i znakomitym reżyserem. M. in. wystawił on znaną także i u nas sprzed wojny (wystawiona w warszawskim Teatrze Narodowym z Junoszą Stępowskim w głównej roli) sztukę Aleks. Tołstoja *Iwan Groźny*.

ROSYJSKIE TEATRY MARIONETEK. W ZSSR. działa obecnie 140 teatrów marionetek. Grają głównie dla dzieci. Ich repertuar obejmuje dzieła sowieckich dramaturgów: A. Brustlina, E. Schwarza, S. Mikałkowa oraz klasyków Szekspira, Schillera, Goldoniego, Puszkina i Ostrowskiego. W Moskwie są 2 teatry marionetek, Obrazcowa i „Teatr Książki rosyjskiej" (który ma za zadanie inscenizować najpiękniejsze książki dla dzieci); tu m. in. zagrano *Królowę śniegów* Andersena i *W królestwie Kachtcheï* Kawerina.

Wojciech Natanson

WYGNANIEC W OBOIM ŻYWIOLE

ANTONI SŁONIMSKI. *Wiek klęski.* Wiersze z lat 1939—1945. Wyd. Mortkowicza, Kraków 1945; str.

Żyjemy w okresie porachunków z przeszłością. Przedstawiciele pokolenia, które wzrastało i kształciło się po pierwszej wojnie światowej, stają dzisiaj wobec konieczności rewizji i sprecyzowania swego stosunku do treści kulturalnej, która urobiła ich pojęcia o życiu i sztuce. Takiej rewizji w dziedzinie poezji domaga się przede wszystkim grupa „Skamandra", o której dzisiaj możemy już mówić niemal w kategoriach historycznych, dlatego właśnie, że — jak słusznie pisze Zawieyski. (*Odrodzenie* Nr 55) „została ona przezwyciężona zarówno pod względem filozoficznym jak artystycznym". Przezwyciężenie to nie powinno jednak oznaczać zredukowania istotnego dorobku tej grupy do rzędu „literatury wierszowanej bez trwalszych osiągnięć artystycznych", która stanowi tylko kontynuację stylu poetyckiego „Młodej Polski". Dziedzictwo neoromantyzmu w twórczości Skamandrytów jest faktem równie bezspornym jak związki Mickiewicza z pseudoklasycyzmem, jak utajona romantyczna postawa naszych czołowych pozytywistów, jak wreszcie wykorzystanie przez neoromantyków zdobyczy naturalizmu. Każdy nowy kierunek literacki przechodzi przez okres programowych haseł, które buntowniczo zrywają z przeszłością, są to jednak tylko jak gdyby świetlne sygnały dokonujących się przemian, które nieraz długo muszą wrastać w świadomość społeczną, aż wydadzą owoce — w istocie zaś granice między epokami są płynne i „przewartościowanie wartości" czy to w dziedzinie społecznej czy estetycznej nie dokonuje się od razu.

Twórczość grupy „Skamandra" nie może być traktowana jako wydźwięk neoromantyzmu, gdyż jest ona ściśle związana z podłożem polityczno-społecznym dwudziestolecia naszej niepodległości, stanowi znamienny wyraz bezproduktywności tej epoki i jedynie w związku z nią może być zrozumiana. Dziś nadeszła chwila, gdy możemy rozpocząć sporządzanie bilansu. Poezja awangardowa i jej pokrewna — jeszcze przed siedmiu czy dziesięciu laty zamknięta w ograniczonym kręgu miłośników i zwalczana z namiętną pasją przez zwolenników poezji tradycyjnej (przede wszystkim przez niestrudzonego Irzykowskiego, którego dziś zabrakło!) — obecnie zatacza coraz szersze kręgi i staje się poetycką szkołą dla młodych talentów zwiastujących — być może — nową epokę. Jednocześnie przedstawiciele „Skamandra" piszą dalej i to piszą nie obniżając swego lotu, jak gdyby pragnęli, by ostatni akord zabrzmiał najpełniej, najbardziej harmonijnie. Takim ostatnim akordem jest Słonimskiego *Wiek klęski.*

Zbiór ten jest jednym z ogniw ewolucji twórczej autora, dlatego też by zrozumieć go w pełni należy cofnąć się ku wcześniejszej twórczości poety, objętej tomem *Wierszy zebranych* (Warszawa 1929). Zawodziński w swym studium o poezji Słonimskiego z okazji „jubileuszu Skamandra" *(Przegląd Współczesny,* 1930) stara się skonfrontować poszczególne aspekty tej dziwnie nieuchwytnej, nieskoordynowanej twórczości: byroniczną pozę obok chłodnego demonizmu, zgęszczony patos i pytyjską enigmatyczność, wszechwspółczucie dla ludzkiej doli i wyższość nad bezrozumny tłum itd., stwierdza wreszcie, że przy analizie postawy poety można na poparcie jakiejś tezy znaleźć w jego twórczości tyleż argumentów, co kontrargumentów. Istotnie, luźno wybrane cytaty z wierszy Słonimskiego utworzyłyby chaotyczną mozaikę, mieszaninę bez wewnętrznego kośćca, przykrą i niezrozumiałą kakofonię. A jednak w tym pozornym szaleństwie jest metoda, jest pewien rys dominujący, który tłumaczy wszelkie sprzeczności. W postawie twórczej autora uderza przede wszystkim — niemożność opanowania rzeczywistości, brak hierarchii wartości, zdolnej wprowadzić

w nią wewnętrzny ład. Jest to zresztą postawa wspólna wszystkim Skamandrytom, przynajmniej w pierwszej fazie ich twórczości, gdy napięcie psychiczne, spowodowane niewolą i wojną, zelżało nagle i młode pokolenie ze wzmożoną żądzą życia zaczęło wchłaniać wszelkie przejawy nowej rzeczywistości.

Programowym dążeniem Skamandrytów było równouprawnienie wszystkich tematów, usankcjonowanie każdej dziedziny ludzkich doznań jako odpowiedniej dla poezji, a więc nie tylko wysublimowanych odświętnych przeżyć, lecz zwyczajnej treści codziennego życia — dążenie, które u futurystów przejawiło się inaczej — w uprzywilejowaniu produktów cywilizacji przemysłowej jako tworzywa. Ten brak selekcji twórczej oddawał poetów wprost na pastwę rzeczywistości, kazał im upajać się nią na ślepo lub wgryzać w materialny miąższ życia. Stąd naiwno-dziecięcy entuzjazm Wierzyńskiego, owa łatwa, „bajeczna pogoda", czerpiąca podnietę z samego zwierzęcego faktu istnienia, z olśniewającej rozmaitości zjawisk zmysłowych. Stąd u Tuwima witalistyczny pęd, wewnętrzny ferment, który każe mu „jak pastylce Vichy w szklance wrzącej wody" być w ciągłym ruchu, docierać do biologicznych podstaw bytu, wdzierać się nawet w soczyste jądra słów. Stąd wreszcie — w pierwszym okresie twórczości Słonimskiego — ów hymn na cześć bujnego życia, zamknięty w kunsztownym „gotyckim wieńcu" sonetów:

Jako sok życiodajny w obumarłym łonie,
Jak zieleń, co obrasta głąb antycznej urny,
Jest we mnie pęd młodzieńczy, zaczepny
a jurny
Biegający jak serce w rozbujanym dzwonie.

Bezproduktywność twórcza tego „zachłyśnięcia się życiem" widoczna jest w dalszym dorobku poetyckim Skamandrytów. W postawie tej żaden z nich konsekwentnie nie wytrwał, dalsza ewolucja pchnęła ich albo w kierunku form klasycyzujących (Iwaszkiewicz, Wierzyński) albo w dziedzinę swoistego mistycyzmu, emanującego z przedmiotów martwych, które — jak u Tuwima „tajemniczeją", „obrastają natrętnym szeptem" i wreszcie stają się odskocznią dla irracjonalnych przeżyć *(krzesło przy stole zaczęte melodią kończy się we śnie)*. Trzecia wreszcie droga — ta którą podążyła twórczość Słonimskiego — wiodła poprzez brak wewnętrznego odporu wobec kłębiących się sprzeczności świata — do sceptycyzmu, niewiary we wszelkie wysiłki, do tragicznej negacji.

Ta wieczna dysharmonia z otaczającym światem tłumaczy rozmaitość chwytów artystycznych poety, które sprawiają wrażenie chaosu, a w istocie stanowią tylko jak gdyby różnego rodzaju broń w walce z osaczającą go rzeczywistością. Pierwszą bronią jest tradycyjna, płynna regularność jego wierszy, ów — jak pisze Henryk Vogler — „mierzony, cyrkulujący rytm zwrotkowy, który łagodzi całą zawiłość świata" (*Odrodzenie* Nr 7). W ramach tego układu zwrotkowego autor posługuje się szeregiem innych środków, jak igraszki słowne, wyszukane rymy, barbaryzmy, pointy. Igraszki słowne nie mają jak u Tuwima — charakteru dociekań etymologicznych, są to raczej efekty dekoracyjne przypięte jak gdyby w celu nadania utworom atrakcyjności nastroju. Barbaryzmy i pointy sprawiają nieraz wrażenie pogoni za dreszczykiem emocji — jest to jak gdyby częściowe zrzucenie z siebie odpowiedzialności za całość wiersza, który ciąży ku końcowemu efektowi opartemu na antytezie, zaskoczeniu w nastroju, słowem: niespodziance. Tak jest w wierszu *Uśmiech*, rozkołysanym szeregiem obrazów po to tylko, by w ostatnim momencie niespodzianie i tragicznie „wszystko zakończyć kulą z pistoletu", ku takiemu powierzchownemu wzruszeniu zmierza złączenie wyrazów „żyć" i „wzruszenie" w wierszu *Rymy*, taką retoryczną pointą jest wyzwanie rzucone „dniom wolności i chwały i sprawiedliwości" w wierszu rozpoczynającym się sennym, kawiarnianym nastrojem pt. *Dzień chwały*.

Retoryka, patos — to już zresztą inna kategoria broni. Poprzednie przykłady zmierzały do wykazania, że autor, nie mogąc opanować świata moralnie ani intelektualnie, stara się wykazać nad nim swą moc w sposób czysto werbalny, obrzucić go pociskami słów, próbować, które z nich uchwycą szorstką, nieskoordynowaną rozmaitość zjawisk. Patos, egzaltacja, owe wzniosłe inwokacje do własnej poezji, do sztuki w ogóle, do rządzących światem potęg miłości i śmierci, owe wielkie słowa jak „oddech wieczności zbudzony na Marsie", „duch wolności, który złote w pył obraca trony", owe „płomienie dumy", „łzy klęski" i „puchary ofiarne wychylone do dna" — sięgają głębszych warstw postawy twórczej autora. Zamknięcie rzeczywistości w kategoriach obrazów i pojęć gładkich, konwencjonalizmem startych, owo nadużycie abstrakcji zespolonych z rzeczywistością luźno i powierzchownie świadczy o tym, że

w istocie świat jest dla autora nieuchwytny, że wyślizguje mu się z rąk. Podobny charakter mają wycieczki w krainę sentymentu, owa tęsknota ku uczuciom sielankowym i naiwnym, wśród których można by się odprężyć, „wypłakać się, a potem uśmiechnąć", skoro sprawy wzniosłe i wielkie nie mogą zaspokoić wewnętrznego niedosytu. Stąd owe wierszyki lekkie jak pianka, a w nich rymy „żal" i „dal", „kres" i „łez", owe obrazy pastelowe, kontury linearne, kreślone jakby piórkiem na marginesie chaosu kłębiącego się świata. Jest to ucieczka duchowa (a także i rzeczywista w ulubionych przez autora podróżach) — emigracja na peryferie życia, z dala od palących kwestii. A gdy jednak trzeba spotkać się z pełną sprzecznych potęg rzeczywistością, autor chwyta jej fragmenty zachłannie i niecierpliwie, odtwarza z jaskrawym naturalizmem, lub traw stuje, deformuje, wyzwala ukryte w niej paradoksy, przerzuca na odtwarzane przedmioty wewnętrzną dysharmonię. Przykład m ekspresjonistycznej deformacji rzeczywistości jest taki choćby fragment:

O niekończąca się nocy!
Czemu dłoń twoja urasta,
Pęcznieje, zamienia się w płazy?
Oplotły mnie dłonie żebraków
Opuchłe w elephantiasis
I patrzą na mnie oczy pełne robaków
Czarne i bez wyrazu...
(poemat *Oko w oko*)

Te wykrzywione obrazy przedmiotów, te symboliczne wizje wyrastające spoza zmysłowych form świata idą w parze z czysto mechanicznym przetasowaniem elementów rzeczywistości jak w *Negatywie*. Autor zakłada, że „wszystko co białe będzie czarne, wszystko co czarne będzie białe" i maluje „nocą na białym tle" „czarne bryły gwiazd", „gęste ciemne światło, które sączy się smugą lepką jak skrwawiona materia", a wreszcie zamyka dziwność stworzonej przez siebie wizji w pobrzęki wewnętrznych asonansów:

W codzienny cień zmienią się dzienne [chmury,
Tętniąca poetyczność w tętent poezji.

Tak wyglądają — w pobieżnym skrócie — różne asp kty poetyckiej walki z rzeczywistym światem w ciągu kilkunastu lat wysiłków twórczych Słonimskiego, zamkniętych *Wierszami zebranymi*. O ile tutaj wszystkie chwyty artystyczne mają charakter walki, oporu, a nawet ataku, o tyle w *Oknie bez krat* (1934) znać pewne ścieszenie tonu, a na dnie — pogłębienie postawy tragicznej. Chaotyczny obraz świata nie jest już tylko odbiciem wewnętrznej dysharmonii autora, lecz odpowiedzialność zostaje przerzucona na konkretną rzeczywistość zamkniętą w latach 1929—1943. Były to lata kryzysu, zwyrodnienia gospodarczej struktury świata, niosące z sobą pogłębienie przepaści społecznych i załamanie podstaw moralnych. Te paradoksy współczesnego życia podchwytywane już w zarodku przez poetę, lecz raczej w sposób reportażowy, publicystyczny — tutaj uzyskują pełny, jednolity wyraz artystyczny. Protest autora przeciw życiu jest teraz protestem przeciw okrucieństwom wojny, przeciw paleniu zboża i kawy, przeciw cywilizacji przemysłowej w jej kapitalistycznej formie, przeciw amerykańskiemu tempu życia, jego zmechanizowaniu. „Od rwany od życia" a jednak „życiem zachłyśnięty" poeta z okresu wczesnej młodości teraz już nie ulega uwodzicielskiemu urokowi tego życia, lecz bystrym okiem śledzi groźne pęknięcia i skazy na współczesnej skorupie świata, przeczuwa bliską katastrofę i nie usiłuje już teraz nawet nic w nim zmienić, trwając w bezsilnym, pełnym goryczy oporze. Autor umie już teraz tylko „donikąd się nie spieszyć drogą bez znaczenia" i czuć, że pieśń jego jest niepotrzebna, „płynie w pustkę, rozpływa się w ciszy, z kart nierozciętej książki nie wybiega w świat". Poeta porzuca efekty retoryczne, chłodną pozę, werbalizm. Przemawia prościej, w miarowym toku zwrotek zamyka się coraz ciaśniej, ucieka coraz głębiej we wspomnienia, w r fleksje nad przeszłością, w sferę irracjonalnych doznań, słowem — czuje się coraz mniej — uczestnikiem w palących sprawach życia, a coraz bardziej — w y g n a ń c e m.

Ostatecznym uwieńczeniem artystycznym w tej postawie jest zbiór poezji *Wiek klęski*. Już w najwcześniejszych utworach Słonimskiego uprzywilejowany jest motyw „słodkiej obczyzny". W jego wierszach z Rzymu, z Paryża, z Capri było zawsze mniej wewnętrznego rozdarcia zaznaczonego artystycznym chaosem, dlatego właśnie, że klimat oddalenia, romantycznej tęsknoty upraszczał kompl ksy związane z codziennym życiem, uwalniał od nich w sposób czysto mechaniczny, przestrzenny. Nie jest więc rzeczą przypadku, że autor w momencie tylokrotnie przeczuwanej dziejowej katastrofy znalazł się na emigracji. Był to u niego wybór — w przeciwieństwie do wielu innych usprawiedliwiony wieloletnią postawą duchową i artystyczną.

Analogie z Mickiewiczem-pielgrzymem nasuwają się same przez się i także nie są przypadkowe. Zawodziński podkreślał je u Słonimskiego wielokrotnie, zaznaczając, że w liryce jego nie znać obcych wpływów, natomiast odczuwa się wyraźnie kontynuację Mickiewicza. Sam autor podkreśla często związki z uwielbianym mistrzem. W jednym ze swoich dawniejszych wierszy pisze:

Tyś mnie najpiękniejszymi przykuł
[łańcuchami,
Tyś dla mnie słowo pierwsze, pierwszy
[człowiek Adam,
Tyżeś mnie wyrwał z ziemi, uskrzydlił
[słowami
I dumny jestem z mowy, którą i ja władam.
(Mickiewicz)

W *Oknie bez krat* w ścisłej łączności treściowej i rytmicznej z wierszem *Do matki Polki* odtwarza tragedię „matki Europy" zmuszonej do wychowywania synów w duchu militaryzmu. W ostatnim zaś zbiorze sam moment „wygnania" w dobie przełomowych zdarzeń, sam wreszcie Paryż stwarza okazję do aluzji celowo podkreślanych przez autora. Tutaj na paryskim bruku pyta podobnie jak pielgrzym sprzed stu lat „gdy noc uliczne uciszy gwary, o czym tu dumać, o czym tu śnić?" *(Warszawa)*. Tutaj podobnie jak mickiewiczowski „syn zwyciężonego narodu" „wieść będzie nocne rozmowy Polaków" *(Do przyjaciela Francuza)* i tak jak tamtemu zostaną „suche drewna szubienicy", tak jemu „konar prawdziwy twardego drzewa i mocny sznur" *(Drzewa)*. Tutaj „pośród wrogów podstępnych, przyjaciół obłudnych", niby wśród „potępieńczych swarów" wypowiada pełne goryczy przykazania dla wygnańców dostojnym tonem wieszcza *(Poetom)*, a „na szkockim brzegu" wskazuje „przyszłość na inną miarę" temu który walczył i cierpiał — zaczynając swą solenną filozoficzną z nim rozmowę słowami: „do ciebie mówię synu smutny pokolenia" prawie jakby mówił „z Tobą ja gadam co królujesz w niebie". Właśnie to podobieństwo rytmu, układu zdań, jest częstokroć uderzające i na tym tle wcale nie przypadkowy jest powrót do rymów nie tylko tradycyjnych, lecz nawet gramatycznych.

I tutaj, pozostawiając na razie na uboczu sprawę, czy zależność Słonimskiego od Mickiewicza sięga głębszych pokładów jego twórczości, czy polega tylko na powierzchownych reminiscencjach, należy podkreślić pewien zasadniczy rys wierszy zawartych w tomie pt. *Wiek klęski*. Jest to — osłabienie wysiłku wkładanego w formę. Poprzednie obserwacje zmierzały do wykazania, że autor we wcześniejszym okresie swej twórczości borykał się z opornym materiałem starając się opanować go to za pomocą patosu, to sentymentalizmu, to deformując go na miarę własnych przeżyć i czynił to stosując wyszukane nieraz chwyty artystyczne. Tutaj postawa autora jest postawą rezygnacji — nie walki. Opuszczony kraj osnuł się z oddalenia idealną mgiełką, tworzywem stała się łagodna tęsknota. Owa tęsknota wytworzyła klimat duchowy, w którym można było pogodzić się z rzeczywistością. W *Oknie bez krat* autor pisze:

Mów szeptem. Ciszej. Wiem, nie umiesz
[błogo
Z spokojnym sercem spać w ojczyźnie.
(Pożegnanie Czorsztyna)

i jest w tym ściszone echo dawnej szarpiącej negacji życia, teraz zaś, gdy pisze, że jedynym jego marzeniem jest w odzyskanej ojczyźnie

wyjść na drogę i czyste
witać niebo gwiaździste
i spokojnie móc spać pod tym niebem.

to tutaj tęsknota jest wartością pozytywną, na której można się oprzeć, wystarcza mu ona jako pokrzepiające wyrównanie dotychczasowych niedosytów.

Konsekwencje artystyczne tej postawy są wyraźne. Tutaj raz jeszcze uzewnętrznia się w pełni usiłowanie zamknięcia świata w płynnym kształcie rytmicznym. Ta łagodnie układająca się melodia zdaje się naturalnie i lekko wypływać spod pióra i nie jest to jedyny wskaźnik, że przemiana doznań na słowa odbywa się bez oporu, bez świadomego trudu, stwarzającego nową formę. Monotonię tej melodii potęgują rymy łatwe, a nawet gramatyczne, które stanowią wyraźną przewagę — a także całkowity niemal brak asonansów. Żadne inne efekty słowne nie wybijają się na plan pierwszy, forma tych utworów jest niemal „niezauważalna". Tę „niezauważalność" formy Zawodziński wysuwał w swoim czasie jako postulat *(Blaski i nędze realizmu powieściowego w Polsce)* — podczas gdy obecnie Przyboś walczy właśnie o formy „widoczność, jaśnienie słów w takim a nie innym układzie". Tutaj obcujemy jak gdyby z samym przeżyciem poprzez przejrzystą szybę słów, forma nie jest soczewką skupiającą koncentrycznie luźne strzępy doznań. Liryzm takich wierszy jak *Warszawa, Piosenka,*

Drzewa, Wszystko, Wiosna londyńska — polega na bezpośredniej relacji przeżyć wplecionych w tło ograny chwytów nastrojowych, zaś próby epickiego realizmu są też podmyte liryzmem i wspominkowością. Zbyt dużo tu rozlewności lirycznej, podczas gdy obecna chwila domaga się kondensacji wyrazów, zwięzłości, konstruktywizmu.

I tutaj docieramy do sedna zagadnienia. *Wiek klęski* stanowi dalsze po *Oknie bez krat* osiągnięcie artystyczne Słonimskiego. Uproszczenie środków poetyckich, udostojnienie wyrazów wskazywałyby na to, że zajmie on na tle utworów poprzednich takie stanowisko jak *Księga ubogich* Kasprowiczą po *Hymnach* — a jednak my dzisiaj jako współtwórcy nowej rzeczywistości, nie mamy już właściwych kryteriów dla krytycznej oceny tego osiągnięcia, a zbyt mało perspektywy na ocenę historyczną. Dzisiaj twórczość tego typu — choć idealnie zrozumiała i przejrzysta — jest dla nas mniej czytelna, niż „trudna" poezja wywodząca się z ducha awangardy, po prostu nie jest zdolna wzbudzić w nas tego co dawniej estetycznego wzruszenia. Rasowy skamandryta idący dalej po tropach poetyki, wyłonionej przez takie a nie inne oblicze rzeczywistości międzywojennej, nie ma już klucza do wewnętrznego świata tych, których urodziła i przekształciła sześcioletnia wojna. Ci którzy ją przeszli nie w emigracyjnym azylu, lecz w ogniu walki — nauczyli się mówić innym językiem. A ten nowy język jest trudny i szorstki, jest surowcem, z którego wyrośnie nowa poezja zbiorowości, poezja, która musi w powolnym trudzie wychować sobie czytelnika wśród mas i dla tego już dzisiaj wroga jest jej wszelka płynna gładkość. Poezja emigracyjna, mimo iż w okresie działań wojennych przemycana zza kordonu wzruszała nas swą patriotyczną tematyką, nie może wystarczać w momencie kształtowania się nowych form życia zbiorowego, które domagają się nowego wyrazu i stwarzają go.

Autor sam zdaje sobie sprawę, że jego twórczość jest pewną granicą, że on już nie będzie zdolny do kształtowania nowych wartości:

Ja już tej wojny nie wygram,
Serca nie wyrwę już z kleszczy —

mówi w wierszu *Ahaswer* i dalej:

Choć przyjdzie już nareszcie godzina
[pokoju,
Nie zaznasz już wytchnienia, nie
[odnajdziesz marzeń
(Na szkockim brzegu).

Autor raz jeszcze prowadzi duchową i artystyczną walkę z marzeniami, ze srebrną ojczyzną „Mgieł i Snów i Mar", by opowiedzieć się po stronie „gromady, szarej ciżby", po stronie „ojczyzny buntu", lecz nie może już przekroczyć tej granicy, która „przeszła przez jego serce i krwawi" *(Granica)*.

I to pojęcie granicy w twórczości Słonimskiego jest niemal symboliczne. Nie umiał on nigdy stanąć — po jednej stronie barykady. „Ziemia go nudzi, a niebo przestrasza", odrywa się od życia a jednak mu ulega, na emigracji tęskni „do skrwawionej najmilszej ojczyzny", a po powrocie będzie go szarpał „żal na zawsze straconej obczyzny". Jest wiecznym wygnańcem, unosi się między niebem a ziemią jak dziewczyna z *Dziadów* i mimo woli przychodzą na myśl słowa Mickiewicza z wiersza *Do samotności:*

I za cóż znowu muszę — na kształt
[ptaka-ryby
Wyrywać się w powietrze, słońca szukać
[okiem,
I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole
Równie jestem wygnańcem — w oboim
[żywiole.

A więc postawa romantyczna? Niewątpliwie tak, a jednak po tropach reminiscencji z Mickiewicza nie wolno nam iść za daleko. Postawa duchowa Mickiewicza była uzasadniona metafizycznie, stanowiła realny świat podbudowanych filozoficznie doznań i miała wszelkie dane, by przerodzić się w postawę czynu. Romantyczna postawa Słonimskiego i jemu współczesnych wywodzi się z bergsonowskiego witalizmu i graniczącego z nim irracjonalizmu, jest tak samo bezproduktywna, jałowa i niezrośnięta z podstawami życia społecznego jak rzeczywistość międzywojenna, która ją wydała. Zwietrzała treść wojującego romantyzmu, — pozostał romantyczny gest.

Krystyna Kuliczkowska.

W KRAJU POEZJI I RZECZY

Jan Bolesław Ożóg: *Kraj*. Poezje. Kraków 1945. Nakładem Związku Zawodowego Literatów Polskich. 30 str. + 4 nlb.

W czterechsetną rocznicę śmierci Klemensa Janickiego wydał Jan Bolesław Ożóg swój tom wierszy, dedykując go temu humaniście, chłopu i autorowi sielanek. Stefan Lichański w artykule pt.: *Ku realizmowi i humanizmowi (Wieś* nr 6/34) dochodzi do daleko idącego wniosku, że... „dla autentyzmu książka Ożoga ma znaczenie prz łomowe: stanowi ona zdecydowane wyjście poza sielankowość i liryczne krajobrażenie na marginesie życia, oznacza ona zajęcie przez autentyzm wyraźnego i określonego stanowiska poetyckiego także wobec najważniejszych zdarzeń i problemów epoki. Niedarmo nazwiskiem Klemensa Janickiego otwiera swój tom Ożóg: humanizacja autentyzmu, przejście od poezji spraw natury do poezji spraw najgłębiej i najdonioślej ludzkich — oto najpiękniejszy rys nowej książki młodego poety, o którym dziś już śmiało powiedzieć można, że we współczesnej poezji polskiej zajmuje stanowisko niewątpliwie poważne".

Poza ostatnią częścią zdania, gdzie Stefan Lichański wydaje o Ożogu sąd wartościujący, z którym się najzupełniej zgadzam, twierdzenia tego zdolnego krytyka są dla mnie pomimo częstego szafowania cytatami nie do przyjęcia. Trochę to śmieszne zaczynać recenzję od polemiki. Ale przecież poezja Ożoga jest dostatecznie oryginalna i interesująca, żeby się o nią pokłócić. Mimochodem, należy też zwrócić cesarzowi co cesarskie, a autentyzmowi humanistyczne podejście do rzeczywistości. (Np. wiersze St. Czernika czy J. A. Frasika).

W swoim tomie J. B. Ożóg odwołuje się do Klemensa Janickiego przede wszystkim jako do autora sielanek, do Klemensa Janickiego liryka; autora elegij osobistych.

„...*Tylko pachnie pęd*
życia zaczętego,
jak upojny smęt
wierszy Janickiego."
(*Pokój* str. 19)

„*Lecz nigdzie tyle niw i łąk*
i smętku tyle i sztandarów
i takiej Polski w stogach siana
i jak wśród pól gęsi stadko,
dostrzegłem cię, ma stara matko
zapłakana,
w malutkiej grudce świata tego
w wierszach Klemensa Janickiego."
(*Elegie Janickiego* str. 3 i 4)

W poezji Jana Bolesława Ożoga w dalszym ciągu przeważa sielanka, i „liryczne krajobrażenie" — na szczęście. Bo najsłabsze wydają mi się wiersze Ożoga te wszystkie, w których wyraża swój „światopogląd" — w wierszach przedwojennych, jak np.: *Oda złowroga, Oda na powrót Witosa*, który w trochę groteskowej dla nas wizji „pasie i chwyta na łące pszczoły", *Rok 1938, Imperialiści* i z jasełkową postacią hetmana chłopskiego, zabawnie ząbkującego, mętna *Oda polna*. Wiersze „wojenne" z okresu okupacji nie mają tej siły i powagi, co wiersze innych poetów. W tonie ich w dalszym ciągu przeważa sielanka i melancholijna nuta, zbliżająca uczuciowo poezję Ożoga do poezji emigracji zachodniej. To nie jest zresztą bynajmniej zarzut — tylko określenie. Ożóg ma taki a nie inny sposób widzenia i przeżywania zjawisk. Bardzo osobisty i oryginalny. „On ne fait pas de la peinture — on fait *sa peinture*" powiedział Vlaminck. I Ożóg robi swoją poezję, której nie do twarzy z patosem. Wyczekująca ciągle swojego „polnego marszałka" Republika Jutra jest nieokreślona i romantyczna jak „smutek bezbrzeżny" i „codzienna sól płaczu", mimo wszelkich zapowiedzi:

Ciebie ja śpiewam, codzienną jak troska
o barszcz i razowiec
szeroką od piersi do piersi, rozpiętą od
pługa do pługa

Wszelkie tak zwane „programowe" wizje Ożoga są poza tą jedną, wyrażoną w formie niecharakterystycznej dla poety, bardzo fantastyczne i czasem prawie groteskowe dla nas, jak na przykład wspomniany już wizerunek Wincentego Witosa pasącego pszczoły z tomu *Ogier i makolągwa*, czy jakiś ciągle atakujący wyobraźnię poety Marchołt, polny i sprośny, marszałek, hetman chłopów, który raz jest Witosem, czasem autorem, a czasem oczekiwanym jakimś Mesjaszem, który już idzie, już go śpiewa „drumla pomorska"(?). Jest więc symbolem niewiadomo czego.

Jan Bolesław Ożóg jest „realistą". Wizje jego są zbudowane z konkretów, z obrazów rzeczy i zjawisk znanych i bardzo prostych. Ziemia płynie u niego „jak jajko toczone po dnie strumyka", las „stanie na placówce" jak wojsko, a we dworze w Przewrotnem „Beczą białe cielątka, stękają u drzwi krowy i kudłate buhaje, i w sadzie czyże piszczą, renklody dojrzewają i wszystko bło-

gosławi lipowa ręka świątka." O ile jednak wielu autentystów nie umie wyjść poza znane opisywactwo, a zestawienia konkretnych przedmiotów nie dają w ich wierszach nowej poetyckiej wizji, o tyle Ożóg stwarza nowe obrazy i niejednokrotnie prowokuje nowe artystyczne wzruszenia. Od konkretu wyszedłszy, dochodzi do wyników, których tak zwany realizm nie jest zazwyczaj w stanie dostarczyć. Są one trudno wyrażalne i trudno uchwytne, jak wszystko co jest poezją — tym bardziej, że „wizje" Ożoga są bardzo złożone. Czechowiczowska melodyjność i wiejska śpiewność grą obrazu ruchliwego i złożonego z równocześnie ukazywanych przedmiotów składają się na bardzo specyficzny gatunek poezji, w której użycie odległej metafory stwarza wrażenie niepokoju i dodaje uroku wierszom, naiwnym i wyrafinowanym.

Jan Bolesław Ożóg przejął wiele sposobów awangardy krakowskiej; są to jednak wpływy ułamkowe i czysto formalne. Najczęściej stosowanym przez niego środkiem poetyckim, którym operuje najchętniej, jest elipsa. Elipsa właśnie odrealnia jego wiersz, mówiący o sprawach prostych i ukazujący przeważnie konkrety. I chociaż w ostatnio wydanej książce jest ona rzadsza, to przecież spełnia w dalszym ciągu właściwą dla poezji Ożoga rolę: zagęszczenia rzeczowników, a co za tym idzie zagęszczenia wizji i odrealnienia jej:

Trumny stół, na wieku słup,
na słupie chorągiew w kasku,
dziewka nasza, wstęgi z krez,
krótka, wojenna spódnica.

(Chorągiew)

Elipsa stwarza istne zbitki rzeczowników: „kierat natarcia, wieś — źdźbła słom, gdzie Swantewida koń u czołga — i szczygły lecą z ostu kępy i jasny ogrom bombowca w dom." „Dołek, rydel, paka i powiędłe wianki, — lazurowy gotyk oczu sasanki". Przymiotniki stworzone z rzeczowników, to jeszcze jeden gatunek skrótu poetyckiego, polegający na tym, że jednemu przedmiotowi nadaje się naraz wszystkie atrybuty drugiego, jest to proceder podobny do odbijania na jednym papierze dwóch klisz równocześnie: „Miesiąc z wami — kundel talarkowy", „Pal się Gromie, palże się Zawiejo, jak płomyczki ogórczanych kwieci".

Poezja Ożoga staje się z każdym tomikiem coraz bardziej tradycyjna w swojej zewnętrznej formie. W *Kraju* spotykamy wiele wierszy o klasycznej zupełnie budowie nie tylko poematu ale i zdania. Wpływ melodyki Józefa Czechowicza jest tu bardzo silny; a nawet nie tylko zasady muzyczności Czechowicza spotykamy w tej książce, lecz także charakterystyczne dla niego porównania z dziedziny muzyki (uroda — życie, skrzypce).

Realizm Ożoga daje w wyniku wizję nierealistyczną. Czasem jeszcze i w tomie *Kraj* prawie „surrealistyczną":

Jak kołysze się łan w polu
i pijana w morzu trumna,
w dzwonie owsa żywa, dumna
sarna jak płatek kąkolu.

Poezja ta staje w przeciwieństwie do realizmu takiego na przykład Edwarda Marca, realizmu, z którego nie wynika nic więcej ponad obraz realnych przedmiotów poukładanych na polu naszego wewnętrznego widzenia według wymogów prawdopodobieństwa.

Wpływ Czechowicza na Ożoga jest czysto formalny. W poezji Ożoga nie ma głębokiego tragizmu i „katastrofizmu". Tylko w wierszu *Pachnie kwiat lipy* mówi wyraźnie:

Tętni krok śmierci, kuje młot —
i jaki żal — ach wiosno, gaju, —
nie doczekamy w naszym kraju,
doczeka tylko bez i płot.

W poezji Ożoga spotykamy się ciągle ze zdrobnieniami. Ze zdrobnieniami słów i ze zdrobnieniami uczuć. „Gdzie jest krok wielkości?" pyta w tym samym wierszu. *Piosenka o umierającym w obozie* — to kołysanka:

Przy chorym żal się przytuli
w głęboką noc — luli, luli.
komu wy k w i a t k i, kwitniecie,
komu zapachy gotujecie?
żegnajcie m a l e w k i moje,
nie boję się ja, nie boję.

To sielanka, nie obóz. W krótkich *Skrzypcach* na 26 wierszy jest aż 12 zdrobnień. W wierszu *Sielanka śnieżna* spotykamy taki już dziwoląg: „maleńki tropie stóp zajęczych, przewonna *jutrzeneczko nóg*". Ta maniera w sielankach właśnie daje doskonałe wyniki — i w nich Ożóg celuje. W wierszach patriotycznych, wojennych zdrobnienia są ryzykowne, — i prawie zawsze wywołują w nas sprzeciw: „...a machina (o armacie) z rąk trzecich ssie wymiączko — jaszcz" *(I polskie działa)*. W tym samym wierszu mówi się o słońcu „słonko", śnieg ma „piórka", wstążki łóz

„skrzydełka". Zakończenie jest znowu kołysanką:

Układam w jaszcz armatki cię...
zielona gałęzinko nuty,
kołysz się, kołysz, nie budź się.

Ta maniera sprawia, że „dziecięta-skrzaty" z *Dziewczyn na wozach* to już prawie „upiorzęta" Juliana Tuwima. Nawet w *Egzekucji* Ożóg potrafi się pieścić. Czyż to nie przesada?!

Dołek, rydel, paka
i powiędłe wianki, —
lazurowy gotyk
oczu sasanki

Ten kompleks dziecinnego pokoju, ustawicznych spieszczeń wyrazów idzie w parze ze zdrabnianiem uczuć:

I dokąd tak tą wojną iść...
Z naganem czekam, umartwiony —

Zamiast tragizmu — smutek, czasem groteska. W wierszu programowym pt.: *Trzecia Republika* czytamy:

O, cicha bądź niby ślad nóżąt
i bądź o tej wiośnie-trumience.

Ograniczony jak pole widzenia mikroskopu świat w poezji Ożoga jest ruchliwy i bogaty — wszędzie tam, gdzie nie wprowadza umyślnej prymitywizacji formy — i czasem już irytujących spieszczeń. Prymitywizacja uboży go *(Pokój Kasi)* nużąc nadto czytelnika powolnym tempem przesuwających się obrazów. Najciekawsze wiersze „wojenne" Ożoga nie dają syntezy przeżyć, tylko ich fragmenty; świetne, jak na przykład wiersz *Do ostatniej krowy*, interesujące, jak *Kontyngent lasu.*

Jan Bolesław Ożóg to doskonały miniaturzysta o wyostrzonym spojrzeniu, zapatrzony w swoje wnętrze egotysta i romantyk. Wieś, której wzruszenia, sprawy i realia są głównym, prawie jedynym elementem treściowym jego poezji, jest tylko tworzywem; przy jego pomocy mówi pośrednio o sobie. I wtedy mówi najlepiej. W gruncie rzeczy jest to przewrażliwiony wizjoner drobiazgów dostrzegający rzeczy i ich właściwości tak subtelne i odrębne, że niewyrażalne inaczej jak tylko jego własną, liryczną i nie dającą się naśladować mową.

Na zakończenie, pragnę zacytować dwa fragmenty jego wierszy, z których bardzo wyraźnie wynika odmienność jego przeżywania i widzenia świata; — sielankowego właśnie i bardzo „poetyckiego":

Polska... czujesz, śliczna panno,
jak się zrywa? Pozostała
w piasku ino dusza biała,
podparta jedną dziewanną.
(Kasi)

Hej, hej, ojczyzno, kółka wodzą
i z lilij muzy popijają.
i w sielskiej dumie straże chodzą
i psy u progu zasypiają.

Helena Wielowieyska

NOTY

TEATRALNE WYJĄTKI

W teatrach polskich trzeba dzisiaj ze świecą w południe wyławiać zjawiska naprawdę wartościowe, czy to we względzie teatralnym, czy czysto literackim. Czasem ta świeca wskazuje objawy całkiem niespodziewane: któżby przypuścił, że najbardziej wybitny repertuar posiada teatr w... Jeleniej Górze, że pierwsza powojenna „prapremiera" Szekspira odbyła się... w Katowicach. Kilka takich pocieszających wyjątków teatralnych omawiamy poniżej. Ich przypadkowy dobór właśnie jest znamienny, świadczy, jak przypadkowo toczy się obecnie życie teatralne. Przeciwstawiając się temu, co w dzisiejszych teatrach napawa troską o ich przyszłość, uwypuklamy zjawiska, które tę troskę łagodzą.

NOWOCZESNA „ELEKTRA"

Autor *Elektry* Jean Giraudoux przez cały czas swej działalności jako dramatopisarz był związany z osobą wielkiego reżysera i aktora francuskiego Louis Jouveta. Jouvet reżyserował i grał we wszystkich niemal sztukach Giraudoux, wyciskając w ten sposób na jego dramatopisarstwie potężny ślad swych koncepcyj inscenizacyjnych. Przypomina się przypadek Stanisławskiego z Czechowem, chociaż nasz casus francuski może charakteryzuje się silniejszymi jeszcze węzłami kilkunastoletniej, ze sztuki na sztukę pogłębiającej się współpracy. Trudno nam w Polsce wyobrazić sobie nawet, co może przynieść taka współpraca zarówno dla pisarza jak i dla inscenizatora. Ileż to rzeczy można

przemyśleć, ileż udoskonalić w sposób zupełnie wyjątkowy. Cóż za szczęście dla autora, gdy ma taki warsztat teatralny, jakim był teatr Jouveta, ileż możliwości twórczych dla reżysera, który, opracowując jedną sztukę, może zaczerpnięte z tej pracy doświadczenia przekazać i pokazać wielkiemu autorowi do wykorzystania w następnej! To są te nieosiągalne dla nas atuty teatrów zagranicznych: możliwość ciągłości pracy, a co za tym idzie, doskonalenia w ogniu praktyki swego rzemiosła autorskiego i reżyserskiego. U nas inaczej, wszystko się rwie i szybko wygasa, bo jeśli nie wojna, to jakieś wypadki polityczne, jeśli nie brak pieniędzy, to konflikt charakterów ludzi, którzy by mogli ze sobą z innych względów doskonale pracować, to wreszcie głupia złośliwość i tępota. Któryż autor w Polsce przeszedł przez życie mając niezachwianą pewność tego rodzaju współpracy o jakiej wyżej wspomnieliśmy? Miała coś z tego *Reduta* (współpraca Osterwy z Żeromskim i Szaniawskim), niestety, zbyt szybko została porzucona przez jej znakomitego twórcę i kierownika, nie wyciągnięto z niej tyle, coby można było osiągnąć.

Elektra Giraudoux w ujęciu realizacyjnym nadanym jej na deskach Teatru Wojska Polskiego w Łodzi jest najwybitniejszym wydarzeniem w okresie obu sezonów 1945/46. Sposób podejścia do utworu, praca włożona w jego realizację, nie zaniedbanie żadnej ze stron widowiska, aby tylko artystyczna jego głębia mogła się ukazać w całej swej świetności, — to wszystko pozwala żywić radosne nadzieje, że powstanie u nas teatr, gdzie repertuar poetycki dojdzie do głosu w swej nieskażonej postaci.

W osobach Bohdana Korzeniewskiego i Edmunda Wiercińskiego Giraudoux znalazł w Polsce wytrwałych i nieustępliwych entuzjastów, którzy potrafili swój zapał rozłożyć na długie lata wyczekiwania i przygotowań, aby, gdy tylko nadszedł po temu dogodny moment, ruszyć do realizacji. Realizacji tej poświęcili kilka miesięcy pracy, której rezultaty rzucają się od razu w oczy.

Jestem na jednej z prób generalnych, cztery dni przed premierą. W wygaszonej sali od czasu do czasu słychać gromki głos Wiercińskiego. Narady z elektrotechnikiem. Chodzi o drobne szczegóły, bo scena już i tak wygląda jak baśń: przesycona subtelnymi światłami konstruktywnie pomyślana dekoracja Teresy Roszkowskiej. Wewnętrzny dziedziniec pałacu Atrydów. Następują krótkie próby tych fragmentów, które idą z muzyką lub na muzyce. Uderza znakomite opanowanie pamięciowe i sytuacyjne ról przez aktorów. Jeśli premiera ma być dopiero w sobotę, to czemu w najbliższą a nie w tę, która już minęła — przecież wszystko idzie tak zdumiewająco gładko. Ale tak nie jest. Są jeszcze braki wiadome tylko oku i uchu reżysera, drobne ale bardzo ważne, decydują bowiem nieraz te nieuchwytne drobiażdżki o pełni wyrazu najbardziej kapitalnych kwestyj. Zresztą jeszcze maluje się małe drzewka, tego i owego brak z rekwizytów i kostiumów. Wreszcie rozpoczyna się właściwa próba dramatu, pierwszy akt, zapanowuje nad nami tak charakterystyczny dialog Giraudoux — pełen łagodnej żartobliwości i delikatnej poezji. Teatr autora *Elektry* jest niewątpliwie gatunku lirycznego i statycznego. Przebogata w skojarzenia na wszelkie tematy umysłowość Giraudoux nasyca ten dialog tysiącem migotliwych odcieni niespokojnego intelektu. I żeby nie wiem co mówili wielbiciele i wyznawcy jakichkolwiek doktryn politycznych, społecznych i wszelkich innych, teatr Giraudoux nie będzie tylko czczą manifestacją jakiegoś upadającego świata, ale akordem szczerej poezji, głębokiej i zawsze pełnej świeżego uroku. Ona to uczyni go żywym, zakonserwuje doskonale na przyszłość nawet to, co w nim może być passeistycznego. Takie już prawo poezji, ona jest nieśmiertelna a my tylko drobnoustrojami swoich czasów.

Mit o tragedii domu Atrydów od wieków jest w niepodzielnym władaniu dramaturgów świata. Każdy z trzech wielkich tragików greckich podejmował go z pasją, w czasach nowoczesnych nie jeden Giraudoux nawrócił do niego. Przed wojną na „Warsztacie Teatralnym" w Warszawie wystawiono *Elektrę* Hofmannstahla. Wytrwała w swej zemście siostra i córka niepokoi ciągle współczesnego człowieka, tak jak niepokoił starożytnego człowiek wymierzający sam sobie sprawiedliwość. „Oto do czego doprowadziła cię pycha" — mówi do niej Eumenida. — „Elektro! Jesteś już niczym! Nie masz już nic!" A na to Elektra: „Mam sumienie, mam Orestesa, sprawiedliwość za sobą, mam wszystko." Eumenida: „Twoje sumienie! Posłyszysz je, twoje sumienie rankami, które nadejdą. Siedem lat nie mogłaś spać z powodu zbrodni, której dopuścili się inni. Odtąd tyś jest winowajczynią." Zbrodnia nie jest czymś, co da się odważyć zbrodnią, to nie są rów-

noważące się wartości. Elektra dowiaduje się o tym dopiero poniewczasie.

Latami całymi pielęgnowana zemsta znalazła wreszcie swoje ujście: powrócił Orestes. W tejże chwili czynna natura dziewczyny bierze górę nad nieco chłopięco rozmarzoną umysłowością brata.

ORESTES: Nasz ojciec zabity! Któż to ci powiedział?
ELEKTRA: On sam.
ORESTES: On ci to mówił, przed skonem?
ELEKTRA: Mówił mi, będąc już martwy, w dniu zamordowania, ale słowo to siedem lat czaiło się, aby uderzyć we mnie.
ORESTES: Pojawił ci się?
ELEKTRA: Nie. Jego trup pojawił się mnie tej nocy, takim jakim był w noc morderstwa, ale było widno, można było czytać; w jego szatach była jedna fałda, która mówiła: „Nie jestem fałdą śmierci, ale fałdą zabójstwa." A na jego obuwiu sprzączka, która powtarzała: „Nie jestem sprzączką przypadku, ale sprzączką zbrodni." A na opadłej powiece zmarszczka, która mówiła: „Nie widziałam śmierci, widziałam królobójstwo."

W ten sposób rozpala wyobraźnię brata. Jeszcze mu opowiada o matce. Jest doświadczona, wie nawet jacy są mężczyźni: „A mężczyźni kiedy pośpią tylko pięć minut, już wzięli na się zbroję szczęścia: zadowolenie, obojętność, wspaniałomyślność, apetyt. I plama słoneczna jedna ich ze wszystkimi plamami krwi. Jeden śpiew ptasi — ze wszystkimi kłamstwami. Ale one są tam, wszystkie, wyrzeźbione przez bezsenność, wraz z zazdrością, zawiścią, miłością, pamięcią: z prawdą. Orestesie, czyś się już przebudził?"

Giraudoux utkał subtelną grę uczuć, tam gdzie starożytni pisarze rzucali potężne konstrukcje grzechu i sądu, winy i kary. Tu wszystko znajduje swój obszerny i dokładny komentarz moralny i psychologiczny. Nie darmo *Elektra* Giraudoux jest którąś tam z kolei Elektrą w historii literatury światowej, jak jego wystawiony przed niespełna dwudziestu laty *Amfitrion 38* otrzymał swój kolejny numerek w rzędzie 37 dotychczasowych sztuk na temat męża wspaniałej matki Herkulesa, Alkmeny. Potężne treści leżące w mitach greckich nie przestają oddziaływać na umysłowość ludzi wszystkich czasów, powracają, nabierając coraz to głębszych znaczeń moralnych i cech ludzkich. Jakaś gwałtowna tragedia rodzinna jednego z królewskich rodów małych państewek achajskich, tragedia jakich przecież wiele widziała ludzkość w toku swych dziejów, stała się żywą sprawą po dziś dzień dzięki poezji, która ją podniosła do godności piękna i prawdy.

Stefan Flukowski

„DWA TEATRY"

Szekspir zdefiniował teatr jako z w i e r c i a d ł o Natury. Ileż późniejszych sporów teatralnych toczyło się — poprzez wieki — dokoła tej formuły. Czy teatr ma być t y l k o zwierciadłem? I czy prawdziwym zwierciadłem być może? Naturalnie, rozumiano, że chodzi tu o „proste", a nie o „krzywe" zwierciadło. O takie, które daje wierne odbicie — a nie o to, co deformuje, monstrualnie wydłuża postać człowieka, lub humorystycznie ją skraca. I nie chodziło też o lustro Cocteau, które nie jest odbiciem — ale drogą śmierci.

W najnowszej sztuce Szaniawskiego poznajemy dyrektora teatru realistycznego *Małe Zwierciadło*. Czy jest to aluzja do definicji szekspirowskiej? Myślę, że tak. W twórczości autora *Dwóch teatrów* każdy szczegół jest rozumnie przemyślany i celowy. Zapewne więc i nazwa „Zwierciadło" ma charakter programowy. Ale dlaczego to Zwierciadło jest Małe? Czyżby w tym przymiotniku tkwiła jakaś autoironia, chęć ograniczenia samego siebie, pomniejszenia swej roli? Przeciwnie! Teatr *Małe Zwierdciadło* gra jednoaktówki, ale (autor podkreśla to wyraźnie) nie jest to teatr rewiowy. Właśnie w tych krótkich utworach, w tych dramatycznych błyskach, dyrektor *Zwierciadła* widzi drogę najlepszą. Drogę do czego? Do teatru konsekwentnie i integralnie realistycznego, „zwierciadlanego", „lustrzanego".

Biolog, pragnący zbadać własności drobnoustroju, sięga po mikroskop. Pisarz realistyczny, szukający prawdy życia, znajduje surogat mikroskopu w dobrowolnych kondensacjach i samoograniczeniach utworu jednoaktowego.

A więc, dyrektor *Małego Zwierciadła* wie dobrze, co robi — gdy wystawia jednoaktowe utwory. Oczywiście, wymaga to z jego strony bezkompromisowości i odwagi. Przecież wiemy, że utwory jednoaktowe są w teatrach niepopularne; takie jest zdanie jeśli nie publiczności, to przynajmniej tych, co zazwyczaj odczyniają teatralne

uroki: dyrektorów. We Francji grywają jednoaktówki tylko jako prologi („lever du rideau"); u nas — o ile wiem — jeden Horzyca odważył się przed wojną na zmontowanie trylogii takich utworów (Norwid, Rittner, Czechowicz). No, i w *Warsztacie teatralnym* przypominano czasem, że mamy w naszej literaturze takie arcydziełka, jak niektóre jednoaktówki Fredry.

Dyrektor *Małego Zwierciadła* jest konsekwentnym i odważnym artystą. Szaniawski ukazuje go nam po mistrzowsku, z różnych stron, w różnych oświetleniach. Charakteryzuje go najlepiej tym, co dla dyrektora jest najistotniejsze: teatralnym działaniem. Gdy rozmawia z aktorami i elektrotechnikiem, gdy się zapuszcza w dyskusję z woźnym teatralnym, staje się nam coraz bliższy. Lecz najciekawsze są rozmowy dyrektora z autorami dramatycznymi. Bo wybór sztuki decyduje przede wszystkim o obliczu teatru i ten wybór najlepiej charakteryzuje dyrektora: wybór planowy lub przypadkowy, apodyktyczny lub skrupulatny, komercjalny czy artystyczny.

Dyrektor szuka sztuk, które by najbliżej docierały do życiowej prawdy. W żartobliwej rozmowie z woźnym pada kilka uwag nieobojętnych. *Małe Zwierciadło* przeciwstawia się teatrowi patosu i koturnów, w którym aktorzy przemawiają tak... jakby czytali laurkę. Oto pierwsza ważna konfrontacja, a zarazem punkt wyjścia. Szaniawski ustawicznie sprawdza, konfrontuje, przymierza swą koncepcję do wynikających z niej konsekwencyj. Tak czynił i w innych swych sztukach: np. w *Żeglarzu* (gdzie chodzi o życiowe i myślowe konsekwencje odzierania legendy z elementów świadomie kłamliwych), w *Adwokacie i różach* (piękno i konsekwencja postawy adwokackiej, obowiązującej nawet wobec winnego) itd. Dlatego właśnie teatr Szaniawskiego wydaje mi się tak dramatycznym; dlatego utwory jego pulsują życiem, są tak interesujące — gdyż wypełnia je ścieranie się myśli, konfrontacja założeń i konsekwencyj, poglądów i rzeczywistości, sądów i obserwacyj. A takie właśnie ścieranie się jest jedynym realnym i ogólnie obowiązującym prawem dramatu.

W *Dwóch teatrach* dalszą konfrontacją, świetnie i oryginalnie pomyślaną, — jest cały drugi akt. Często się mówi o jakichś sprawach „na wiatr", abstrakcyjnie, bez podawania przykładów. Utrudnia to dyskusję, bo przeciwnikowi odbiera możność sprawdzenia rachunku. Otóż Szaniawski, ukazawszy w akcie pierwszym koncepcję teatru realistycznego — tu, w drugim akcie, daje jej konkretne zastosowanie. Pokazuje dwa krótkie utwory z repertuaru *Małego Zwierciadła*. Czy będą naprawdę tak realistyczne? I czy nie znajdzie się w nich miejsce na coś innego jeszcze, wybiegającego poza realizm?

Odwróćmy, dla ułatwienia, ukazany nam przez autora porządek. Pomówmy najpierw o drugim z obrazków, o *Powodzi*. Czy mamy tu postawę realizmu? Tak, w sensie możliwego obiektywizmu, skrupulatności psychologicznej, umiaru. Autor nie stara się przedstawić jakiegoś wyjątkowego, zadziwiającego wypadku. Nie wpada ani w wizjonerstwo ani w naturalizm. Naturalista pokazałby monstrualne znęcanie się nad sobą gromadki ludzi, stojących wobec śmiertelnego niebezpieczeństwa. Z chłopa, którego domostwo zalewa powódź, uczyniłby bestię. Wypleniłby wszelkie odruchy litości pod przemożnym naciskiem dwóch instynktów: obawy śmierci i woli życia. Szaniawski ukazuje chłopa, który chce żyć. Ale chłop przyjmuje z całym spokojem możliwość śmierci; myśli przede wszystkim o ratowaniu dziecka, potem żony, wreszcie dopiero — samego siebie. Wobec starego ojca jest bezwzględny — ale nie dlatego, aby miał być synem wyrodnym. Wyciąga tylko samozachowawcze konsekwencje z praktycznej sytuacji; działa u niego automatyzm troski o ocalenie żony i dziecka. To nie okrucieństwo — to trzeźwość. Gdyby postąpił inaczej, zgubiłby wszystkich.

Druga jednoaktówka *Matka* pokazuje inne perspektywy realizmu. Twarda i trzeźwa matka broni swej córki przed czyhającymi niebezpieczeństwami. Boi się spotkania zięcia z kobietą, którą ten zięć niegdyś kochał, za którą jeszcze zapewne tęskni. Nie chce dopuścić, by ten niezadowolony z życia marzyciel „patrzył przez okno" zamiast „spoglądać na środek izby". Na razie stanowisko skrajnie realistycznej trzeźwości, stanowisko matki — zwycięża.

Tutaj właśnie otwiera się perspektywa na dalszą, „trzecią z rzędu" konfrontację. Napomknięta lekko w drugim akcie — w trzecim staje się sprawą główną. W samym łonie realizmu, w zakamarkach realistycznych myśli, zaczynają się rodzić zastrzeżenia, glossy, boczne uwagi. Każda realistycznie, zgodnie ze skrupulatną rzeczywistością ukazana sprawa ludzka — ma swój margines, swój nie antyrealny, lecz poza-realny dalszy ciąg. Syn, który ojca odepchnął zgodnie z nakazem rozsądku i obowiązkiem wobec reszty rodziny, rozgrzeszony przez spowiednika i sędziego — słyszy jednak po nocy nierozumne, sprzecz-

ne ze wszystkim, w co wierzy, wyrzuty sumienia. Człowiek, którego teściowa nie dopuściła do spotkania z dawną kochanką, widzi ją tym plastyczniej i pragnie tym gorącej, niż gdyby ją raz jeszcze zobaczył. Sztuki, które dyrektor *Małego Zwierciadła* odrzucił jako sprzeczne z prawdopodobieństwem, zrealizowały się aż nadto dokładnie na okrwawionej scenie naszego kraju. Ale czy to wszystko jest argumentem przeciw teatrowi, szukającemu prawdy konkretnej? Nie, raczej ukazuje nowe, rozsnuwające się poza nim etapy. Owe marginesy rzeczywistości, które trzeci akt ukazuje — zawdzięczają swe powstanie, swój punkt wyjścia realizmowi dwóch pierwszych aktów.

W akcie trzecim (w drugiej jego części, od zaśnięcia dyrektora) rozgrywają się przed nami sceny z „teatru snów". Ale i sny są także cząstką rzeczywistości. Czyż nie miał racji Kartezjusz, mówiąc, że „gdyby sny nasze miały ciągłość i konsekwencje, nikt nie mógłby odróżnić snu od jawy". Szaniawski nie przeciwstawia krainy snu — jawie i jej prawom. Przecież dyrektor *Małego Zwierciadła* śni tylko o tym, co w rzeczywistości przeżył. Nie umiera na scenie, jak przez omyłkę napisał Tadeusz Peiper, w świetnej zresztą recenzji o *Dwóch teatrach* zamieszczonej w *Naprzodzie*. Sen dyrektora jest tylko „snem o własnej śmierci"; utwór kończy się przebudzeniem. Granica między snem a jawą jest tu całkiem wyraźna — nie taka, jak w wizjonerskim *Życiu snem* Calderona, czy w *Człowieku który był Czwartkiem* Chestertona, czy w *Weselu*.

Stąd wynika, że niesłuszne są też zarzuty, iż Szaniawski nie przeciwstawił należycie teatru fantastycznego — realistycznemu. Bo przecież to wcale nie było zamierzeniem artystycznym autora. Zdaje się, że tytuł sprowadził krytyków na manowce. *Dwa teatry* wbrew tytułowi, nie są sztuką o dwóch typach teatru — ale raczej próbą wyciągnięcia wszelkich konsekwencyj z idei integralnego realizmu. W tym sensie jest to próba całkowicie udana. Konfrontuje teatr realistyczny z tym, czemu się ten teatr przeciwstawia (nieszczery teatr patosu), z własnymi osiągnięciami praktycznymi (jednoaktówki aktu drugiego); wreszcie z tym, co poza realizm z konieczności wybiegać musi. Ale wybiega w sposób zgodny z realistycznym punktem wyjścia — podobnie jak owi eksperymentatorzy francuscy, którzy, szukając abstrakcyjnych kształtów, zawsze tylko kombinowali figury znane z empirycznych doznań człowieka. Jeden tylko teatr, ale do głębi przemyślany, jest tematem sztuki Szaniawskiego.

Karol Adwentowicz, wystawiając *Dwa teatry*, włożył w przedstawienie wspaniały i godny podziwu wysiłek.

Wojciech Natanson

LALKA I AKTOR

Przed niedawnym czasem można było sądzić, że możliwości fantastyki zostały w teatrze współczesnym wyczerpane, a właściwie przekazane najmłodszej krewniaczce teatru — taśmie filmowej. Ale kiedy przed rokiem oglądałem w krakowskiej *Tarabumbie* Jaremy, jak żywy klown Gagatek rozmawia ze swoim sobowtórem, jak z dłoni Gagatka-człowieka ulatuje niepochwytna niczym marzenie tancerka-lalka, stało mi się nagle jasne, że w tym współgraniu żywego człowieka i lalki otwierają się przed fantastyką teatralną zupełnie nowe i nieprzewidziane możliwości. Wystarczył jeden gest żywego Gagatka, by o tym przekonać.

Śliczne widowisko łódzkiego Teatru Lalki i Aktora *Sarabanda* o Twardowskim całkowicie potwierdza te nadzieje, ba, rozwija je w pewność, że nie tylko igraszka i groteska powstać może z kontaktu aktora i kukiełki. Powrócę do tej pewności w zakończeniu. Na razie mówmy o samym widowisku. Treścią jego jest *Pan Twardowski*, rozpracowany i rozbudowany we wszystkich wątkach legendowej opowieści. Jest w tym widowisku średniowieczny, stylizowany Kraków, jest i szersze tło dziejów księżycowego szlachcica — kiermasz pod Sukiennicami, chata wiejska, odrębnie i zabawnie nakreślony został „psychologiczny" wątek baby-sekutnicy, szeroko ukazany światek czarów i czartów — koty, diabliki, Boruta, wizyta u Belzebuba, zabawny sąd nad duszami w piekle.

W tym wyczerpaniu wszystkich możliwości fantastyki byłby nadmiar swawoli, albo nawet pewna monotonia swawoli, gdyby nie twardy szkielet, który nadaje przedstawieniu skrupulatnie zakreślony udział aktora a udział lalki. Postaci świata nadzmysłowego gra żywy aktor. Postaci świata realnego grają lalki. Boruta zawsze występuje jako mefistofeliczny olbrzym, najbardziej buńczuczny Twardowski zawsze jako lalka. Tylko diabelskie zwierzaki, kotypacynki łączą te światy w swoich złośliwych igraszkach. Z przeplatania tych wszystkich składników fantastyki powstają układy sceniczne o niezwykłej świeżości i uroku.

Jeden z nich przypomnę. Rzecz dzieje się na strychu, marzec, zaloty kotów-diablików. Zwierzę-lalka, pierwszy pokład fantastyki. Nagle na strych chroni się przed rozwścieklоną żoną pan Twardowski. Na krótko. Kot-diablik za jego plecyma otwiera drzwi dobijającej się pani Twardowskiej. Piekiełko domowe. Człowiek-lalka, drugi pokład fantastyki. Doprowadzony do pasji Twardowski wzywa diabła na pomoc, duszę przyrzeka, jak każe legenda. Spada przed niego djabeł-lalka, widzimy jak przez czeluść sceny przebiega z góry niczym meteor, by okazać się — skoro dotknął desek — ogromnym, żywym Borutą. Wyjawia go reflektor: jestem na wezwanie, panie szlachcic. Moment przejścia dwóch form widowiskowych, przemiana maleńkiej formy lalki w wielką formę człowieka, moment zdawałoby się że możliwy tylko w filmie, okazuje się dostępny teatrowi. Trzeci pokład fantastyki.

Można by przytoczyć wiele podobnych scen. Wszędzie w tym widowisku uderza przemyślane wyzyskanie współgrania pomiędzy aktorem żywym a lalką. Wyzyskanie, w którym nie masz wysilenia, przesady, jaka grozi nieraz podobnym próbom. Poetyczność i wdzięk *Pana Twardowskiego* nie ucierpiały nic na tej świadomości przezierającej z każdego urywka widowiska. Przeciwnie — pełna precyzja techniczna, która pozwoliła pokusić się o sceny tak trudne, jak kiermasz ze swobodnym tańcem kilku par lalek na głębokim scenicznie planie, nie popisowi technicznemu służy, lecz właśnie swobodnej, poetycznej zabawie. Umacnia to również gatunek lalki. Używane przez *Sarabandę* lalki typu jawajskiego nie dążą do werystycznej precyzji ruchów, w których celowało kukiełkarstwo włoskie. Przeciwnie: ruch jest uproszczony, ale wyrazisty, oczywisty w swoim sensie. Reakcja widowni świadczy, że najsilniej działają właśnie efekty tego gatunku: gdy lalki przy pocałunku zamiast cmoknięcia wydają stuk, gdy głowa poczyna się ze zdumienia kręcić na szyi szybko niczym fryga itd. Prosty widz reaguje tutaj słusznie: ruch wystarczy najprościej zasugerować lub ukazać jego odmienność od ruchu realnego, jego śmieszną niepotrzebność. W krakowskim *Szewczyku-Dratewce* najzabawniejszy był moment, kiedy król-lalka, układając się do snu, maleńką łapką ściera kurz na miejscu, gdzie ma wesprzeć swój łokieć...

W przedstawieniu tak równym i wypracowanym nie wiadomo doprawdy czyj wysiłek wyróżnić. Czy kierownika artystycznego (J. Pappée), czy reżysera wątku dramatycznego (T. Muskat), czy autora scenariusza opartego bezpośrednio na motywach ludowych (M. Mikuta), czy twórcy ślicznych dekoracyj (M. Stępień), czy autora ilustracji muzycznej (Z. Wiehler), czy nieznanych mi z nazwiska wykonawców, czy wreszcie człowieka, któremu *Sarabanda* zawdzięcza swoje powstanie i organizację (prof. M. Gluth). Najważniejsze, że omawianego osiągnięcia nie uważa się w Łodzi za ostateczne. *Sarabanda* pragnie być teatrem wielkich form teatru lalki i aktora, ale równolegle i na przyszłość plany są szersze. Równolegle w tym sensie, że lalki gotowe są wnet dotrzeć wszędzie. Obmyślono w Łodzi widowisko jednoosobowe: aktor niesie przed sobą niewielkie pudło sceniczne, w którym lalki wprawia w ruch, nadając im swój głos, a w potrzebie głosy kilku jeszcze wykonawców ukrytych za kotarą. Na przyszłość w tym sensie, że w Łodzi powstało jedyne w Polsce Studio Lalki i Aktora, które ma kształcić przyszłych wykonawców teatru tego typu.

Ale wzgląd, dla którego piszę, jest jeszcze inny. Jestem absolutnie tego pewien, że to nie urojenie: teatr lalki i aktora zdolny jest zrealizować nie tylko takie widowiska, jakie dotąd daje — igraszka i groteska. Zdolny jest do podjęcia fantastyki wyższego rzędu. W tej właśnie fantastyce widzę niewyczerpane jego możliwości. Całkowicie wyobrażam sobie Wyspiańskiego (np. *Akropolis, Legenda*) w tej inscenizacji, sądzę dalej, że teatr S. I. Witkiewicza może odżyć w interpretacji ludzi przetykanych lalkami, nie mówiąc już o formach tak oczywistych, stojących przed tym teatrem, jak opera-buffo.

Przywodzę te domysły, a spodziewam się, że wychowankowie pierwszego w Polsce Studia Lalki i Aktora kiedyś je zrealizują, by wskazać wreszcie, że dla pisarza dramatycznego teatr tego typu stwarza oryginalne pole. A. M. Swinarski zapowiadał ubiegłego roku *Odysseję* przerobioną na lalki i aktora. Tematy leżą. Doświadczenie nadto wskazuje, że lalka swoim schematyzmem i uproszczeniem psychologii doskonale przemawia do prostego widza — o dzieciach nie będę już wspominał. Te bywają zaczarowane. I dlatego, zanim Odysseusz-lalka pojawi się u nimfy Kalipso, zanim z gobelinów wawelskich poczną wychodzić lalki, zazdroszczę dzieciom i dorosłym Łodzi ich *Sarabandy*. A skoro Twardowski jako pojazdu używa księżyca, może mu nie sprawi trudności nawiedzić inne miasta?

Kazimierz Wyka.

TRZECI AKT „WESELA" W STUDIUM IWO GALLE

Już od trzech dni dudni i zawodzi muzyka w chacie Włodzimierza Tetmajera, gdzie się odbywa wesele jego przyjaciela Lucjana Rydla. Któż się spodziewał, zapraszając na nie Wyspiańskiego, że będzie to w historii literatury polskiej i w ogóle w historii polskiej najbardziej głośne i najbardziej niesamowite wesele. Z prostej zabawy i radości świata krakowskiej inteligencji i podkrakowskich chłopów wytrysła wizja, którą późniejsze lata oceniły jako sąd nad polskim społeczeństwem, a przede wszystkim nad jego klimatem duchowym. Wydaje się jednak, że *Wesele* Wyspiańskiego jest porachunkiem ze środowiskiem krakowskim i to z pewnymi jego sferami. Czy to środowisko można uznać za przeciętną polskiego społeczeństwa w ogóle, byłoby rzeczą do rozważenia. Myślę, że treść przeżyć, czy świat myśli i wyobrażeń gromady weselnej można by uznać za rzecz drugorzędną. Można przyjąć za rzecz obojętną, czy Poecie pokazuje się Zawisza, bo równie dobrze tę postać imaginacyjną symbolizującą siłę miecza i czynu mogłaby zastąpić i uosobić na przykład postać Rolanda czy Czarnieckiego. Podobnie z osobą Stańczyka, pojawiającą się Dziennikarzowi: zamiast niego równie dobrze mógłby się zjawić ksiądz Jezierski, słynny *Diogenes w Kontuszu* Berenta. Zamiast Wernyhory — Towiański albo matka Makryna Mieczysławska, czy zamiast Chochoła z ogrodu — miotła z sieni. Może nawet byłaby ona dla przeciętnego widza wyraźniejszym symbolem, ten drapak, a przecież niegdyś wdzięczne gałęzie rozszumionej w wietrze brzozy. Nie chodzi nam o treść symbolów, o sens skłębienia narodowych mitów. Twórca tego *Wesela* mógł równie dobrze uczynić sąd nad Europą czy Ludzkością, tak jak uczynił sąd nad życiem krakowskim, a może i polskim lat 1900. Więc o cóż chodzi? Czego żądamy jeszcze od tego tak bardzo znanego utworu naszej poezji dramatycznej?

Trzeci dzień wesela w Bronowicach, trzy dni pijaństwa, tańców i maniackich dyskusyj. Nie chodzi o ich temat, nie chodzi o to, kto się pojawia rozkołysanej alkoholem, muzyką, tańcem i bliskością osób innej płci wyobraźni. Goście weselni, zamknięci w ciasnym, drewnianym pudle chaty, tym gwałtowniej wybiegają w dziedziny fantazji. W miarę gdy ciśnienie atmosfery ciasnego mieszkania Tetmajerów wzrasta, tym natarczywiej nawiedzają ich całe światy wylęgłe z najtajniejszych kompleksów, urazów, niezliszczonych marzeń, urojonych pragnień, zakłamanych ambicyj. Klęski czy niepowodzenia osobiste, narodowe, stanowe, rodzinne skłębiają się w tych paru izbach w splątane wrzeciono, nakręcane bez przerwy rytmem wiejskiej muzyki.

Trzeci akt *Wesela* jest trzecim aktem trzeciego dnia, jest trójką podniesioną do sześcianu. Jeśli chodzi o realia. Bo jeśli chodzi o samo dzieło poetyckie Wyspiańskiego, jest trójką podniesioną do nieskończoności.

Wesele jest obrazem psychicznego omamu całej gromady ludzi, którzy w szczególną sytuację weselnej zabawy wnieśli, każdy z osobna, cały świat swoich snów i marzeń, każdy na swoją miarę, możliwości i doznania osobiste. Z tego wszystkiego w tłoku weselnego szału wytworzyła się jedyna swego rodzaju zbiorowa autosugestia jakiegoś wielkiego wydarzenia, które ma nastąpić, a w rezultacie okazuje się urojeniem prowadzącym do bezwładu, do zmechanizowania gromady, do psychicznego odrętwienia Czy można wierzyć chłopcom, małym wiejskim dzieciom, że znaleźli naprawdę złotą podkowę konią Wernyhory i oddali ją Gospodarzowi? Przecież dzieci tak często kłamią, szczególnie w tym wieku. A dalej: czy zamroczony alkoholem i dyskusją Pan Włodzimierz rzeczywiście wręczył Jaśkowi Złoty Róg? Jest rzeczą pewną, że Jasiek jest o tym przekonany, ale Jasiek, setny parobek, przecież był pijany i wszystko mu było można wmówić. I goście weselni rzeczywiście wmówili w siebie tyle rzeczy, że chata bronowicka po trzech dniach pijaństwa i ochoty stała się szatańskim akumulatorem naładowanym omamami i zwidami zasianej kompleksami wyobraźni.

Czy mogło to dać pozytywne rezultaty? Czy potężna autosugestia „wypracowana" przez młodopolskie, skłonne do słowolejstwa towarzystwo mogła się rozładować w pozytywnym czynie społecznym, narodowym, artystycznym, czy jakimkolwiek innym? Czy Chochoł — twór egzaltacji Racheli i rozkołysanego zabawą Poety — mógłby stać się czymś innym niż jest, jakimś pozytywnym czynnikiem energii? Zrodzony z fałszywych wartości — egzaltacji i poetyzowania — na niezawodnej, realnej podbudowie alkoholu, nie mógł być niczym innym jak tylko czynnikiem prowadzącym do stanów odrętwiałego snu i rzucenia całego świata myśli weselników w martwe kręgi mechanicznego przeżywania.

Wesele jest niczym innym, tylko realistyczną komedią, chłostającą pijackie zwidy

społeczeństwa, które lubi nadużywać alkoholu, które szuka w nim ukojenia, bo nie umie sobie poradzić z rzeczywistością, jej bezwzględnymi i konkretnymi postulatami. Bolesny realizm Wyspiańskiego kazał mu tłumaczyć splątaną gęstwę mitów gromadzkich w sposób artystycznie tak samo fantastyczny i skomplikowany. Bowiem w ten sposób poeta mógł odtworzyć przed widzem owe zaklęte rejony mętniactwa, chaosu wyobraźniowego, chorobliwego mitotwórstwa.

Wesele to nie tylko obraz Młodej Polski. To atmosfera po dziś dzień spotykana w każdej dyskusji, kiedy to zebranym wymykają się proste i jasne elementy życia, a na to miejsce wyrasta zbiorowa sugestia, twór bolesnych urazów, wybujałych ambicyj, fałszywych ocen, niecierpliwości i nadużycia upojnych narkotyków. W takich momentach każdy ptak w polu to „ogromiec", każda chmura to coś oczekiwanego, a świtanie... to znamy już na pamięć z *Przedświtów* i *Przedwiośni*. Wielki realista Wyspiański zbudował swoje dzieło na konkretnych faktach natury psychicznej, na wyniku zmęczenia fizycznego spowodowanego kilkudziesięciogodzinnym szałem zabawy.

Nie chciałbym sugerować tego stanowiska inscenizatorowi trzeciego aktu *Wesela* panu Iwo Gallowi. W jego pełnej prostoty, wycyzelowanej i logicznej od początku do końca interpretacji tak mi się ukazało *Wesele*, ów trzeci akt, szczyt zbiorowej hypnozy i sugestii. Przedziwna siła języka Wyspiańskiego znalazła w osobach młodych uczniów studia doskonałych interpretatorów. Mistrzowską ręką została rozwiązana zbiorowa partia tego aktu. Tyle tam było powietrza a pełno ludzi, trudne do pogodzenia dwa elementy: twardy realizm poety i poetyckość jego bohaterów dźwięczały uderzane o siebie z nieomylną precyzją. Atmosferę epoki i środowiska podkreślały z lekka stylizowane stroje. Oczywiście było to markowanie, rzecz nieważna. Najważniejsze było słowo i dawkowanie ciśnienia narastającego nastroju. Niewątpliwie wystawianie *Wesela* na naszych scenach domaga się pewnej rewizji. Może się ona zrodzić tylko w laboratoryjnych próbach, takich właśnie, jakich byliśmy świadkami w *Studio* Iwo Galla w Krakowie. *Studio*, które pracuje najciszej, bez przedwczesnego wypuszczania uczniów, a jak dowiódł trzeci akt *Wesela* — najowocniej w tym mieście.

Stefan Flukowski.

O ŚWIADOMOŚCI PLASTYCZNEJ

Z krakowskiej wystawy obrazów Olgi Boznańskiej.

Bezpośrednim powodem poruszenia sprawy objętej tytułem stała się fala gwałtownego sprzeciwu, jaka wezbrała w pewnych kołach artystycznych na skutek mojej recenzji o krakowskiej wystawie obrazów Olgi Boznańskiej, ściślej — na skutek tego ustępu w wymienionym artykule, w którym zakwestionowałem tzw. świadomość artystyczną malarki (*Odrodzenie*, nr 62). Niezależnie zresztą od tego warto poświęcić nieco uwagi tej interesującej kwestii, ponieważ świadome, intelektualne tworzenie ma dla dzieła znaczenie bardzo istotne. Dyskusję na ten temat (choćby z sobą samym) trzeba podjąć w tym miejscu, w którym ją przerwano, bo rozumie się, iż w recenzji nie można jej było doprowadzić do końca. Nie doprowadzę jej zresztą do końca i obecnie, bo problem jest skomplikowany, a próba jego wyczerpania wymagałaby zapewne osobnej książki. Wreszcie chodzi o zagadnienie psychologiczne, a psychologia, aczkolwiek mi nie obca, nie jest moją specjalnością.

W cytowanym artykule wyraziłem pogląd, że „Boznańska ...świadomości (artystycznej) nie miała, w każdym zaś razie nigdy jej n i e d e m o n s t r o w a ł a". Z kolei rozwinąłem nieco tę tezę, w słowach „Boznańska była przeciwieństwem typu pozytywistycznej sawantki i intelektualistki" i dalej „pracę (tj. pracę nad obrazem) regulowały n i e t y l e intelektualne namysły, ile bezbłędne działania intuicji, niezmiernie wyczulona wrażliwość i poddanie się fali impulsów płynących do przedmiotu". Z drugiego członu pierwszego zdania „w każdym zaś razie jej (świadomość) nie demonstrowała", którego zadaniem było osłabienie twierdzenia głównego wynika, że zdanie to należy do typu zdań hiperbolicznych, przesadnych, podobnych do zdań tego rodzaju, jak: wszyscy ludzie kłamią, lub — nie ma ludzi uczciwych. Zdań tych nie należy rozumieć dosłownie, bo domagają się one automatycznej poprawki, według schematu: wielu ludzi kłamie, wielu jest ludzi nieuczciwych, a zatem także: dla twórczości Boznańskiej świadomość artystyczna nie posiadała znaczenia podstawowego, gdyż, jak pisałem, jej pracę „regulowały nie tyle intelektualne namysły, ile... działania intuicji itd." W intencji mojej nie leżało zatem stwierdzenie, że Boznańska w ogóle obywała się bez świadomości artystycznej, ponieważ jest to niemożliwe (chyba w stanach patologicznych i wyjątkowych), tylko, że w jej przy-

padku na plan pierwszy wysuwała się intuicja, skojarzona z wrodzoną wrażliwością plastyczną, rozwiniętą przy pomocy odpowiedniego treningu, wyczuloną zatem w drodze doświadczeń nabytych.

Pojęcie świadomości artystycznej wymaga ściślejszego zdefiniowania. Skoro artyści określają świadomość jako cechę dodatnią swojej twórczości, zakładają tym samym, że istnieją inni plastycy, tej świadomości pozbawieni. A przecież trudno sobie wyobrazić, żeby ktoś pisał lub malował nieświadomie, żeby nie wiedział co robi. Świadomość odróżnia przecież człowieka od innych ssaków. Jest ona właściwością i głównym przywilejem człowieka, wobec czego nie można jej odmówić nikomu. Widocznie chodzi więc o specjalny gatunek świadomości, jak również o jej pojemność i granice. Chodzi także, jak zawsze, o umowne znaczenie wyrazu, o to, co chcemy pod nim rozumieć. Sądzę, że pod świadomością artystyczną w ściślejszym tego słowa znaczeniu należy rozumieć umiejętność rozwijania wizji i jej realizacji w drodze szeregu celowych aktów intelektualnych. Wizja pojawia się nagle, nie wiadomo jak i skąd. Eksploduje jak gejzer z głębin podświadomości. W pewnych przypadkach jednak można ustalić przynajmniej część jej rodowodu. Impulsem może stać się jakiś przedmiot przynależny do rzeczywistości obiektywnej, dla pisarza np. autentyczne zdarzenie, dla malarza przypadkowo spotkany człowiek, kwiat, krajobraz.

Dalsze ogniwa (schematyzowanego przeze mnie) procesu twórczego będą się przedstawiały rozmaicie, w zależności od typu psychicznego artysty. Malarz z rozwiniętą świadomością artystyczną zmobilizuje niejako swą teoretyczną wiedzę o malarstwie, o zasadach kompozycji, o planach i budowie przestrzennej elementów, o zasadzie rytmów i równowagi mas, o barwach dopełniających i podobnych lub kontrastujących, o walorze, tonie ogólnym itd. Dzięki wykształconej dyspozycji krytycznej kontroluje obraz w miarę postępu pracy, sprawdza stosunki barw sąsiednich i dalszych z tym, że zabiegom takim towarzyszy nieraz głęboki namysł, dzięki czemu pewne akcenty ścisza, inne potęguje, szukając pomocy w złożach doświadczenia i specjalnej wiedzy o budowie dzieła, o wymogach dwuwymiarowej powierzchni obrazu, o ujemnym znaczeniu miejsc pustych, o konieczności jednolitej struktury, której jednym z warunków bywa np. konsekwencja w stosowaniu faktury itd. itd. Chodzi tu o postawę artysty, jakiej wyrazem bywa stały współczynnik intelektualnej spekulacji, rozwagi, eksperymentu, — nie czynnik lecz współczynnik, dlatego, że wymyślić obrazu się nie da, że owa praca krytyczno-kontrolna towarzyszy tylko pewnym intencjom spontanicznym, które wypływają z osobniczego żywiołu duchowego. Jeżeli bowiem w obrazie a także innym tworze artystycznym nie ma nic prócz chłodnej rozwagi, oprócz matematyki myślowej, oprócz teoretycznej wiedzy zawodowej, wówczas nie dochodzi do konkretyzacji „prawdziwego" dzieła.

Między rolą intelektu a rolą duchowego, spontanicznego działania zachodzą związki, które wyrażają się w pewnych proporcjach. Może zachodzić w akcie twórczym równowaga obu czynników, a może też zachodzić przewaga jednego z nich, ale zawsze przy pewnym udziale drugiego. Trafiają się artyści, którzy rządzą się raczej intelektem, oraz inni, w których tworzeniu bierze górę sfera emocjonalna, intuicja i popęd, których start i meta są powiązane ze sobą bardzo osobliwymi torami. Wyniki ich pracy bywają często niespodzianką w stosunku do pierwotnego zamiaru, ponieważ pod wpływem różnorodnych bodźców dzieło w trakcie powstawania ulega nieprzewidzianym przemianom. Kiedy indziej znowu dzieło ich narasta konsekwentnie i równomiernie jak powolny przypływ morza, nawarstwiane w jednostajnych i spokojnych rytmach, rozwijane przez wrodzone poczucie kierunku, które można porównać do właściwego pewnym ludziom daru orientacji terenowej; — ludzie tym darem obdarzeni nie błądzą nigdy w obcym mieście, podczas gdy inni z trudem odnajdują drogę.

Dzisiejsi artyści cenią niezmiernie „świadomość artystyczną", cenią swoją wiedzę o własnym poetyckim lub malarskim rzemiośle, — plastycy zwłaszcza upatrują w „świadomości" jedyną podstawę twórczego działania i owego bożka świadomości złego i dobrego otaczają niemal kultem mistycznym (jak również drugi dogmat o budowaniu formy kolorem). Ten świadomościowy trening może zresztą wyjść polskiej twórczości na zdrowie, właśnie polskiej, gdyż nieodpowiedzialne, niedbałe, niezdyscyplinowane „pędzlowanie", pisanie i ulepianie z gliny bałwanów należało u nas do zjawisk normalnych, — ale nie wynika z tego, że jedynie twory wyspekulowane posiadają istotną wartość, bo jednak i intuicja i talent, którego nic zastąpić nie może (czasem i truizm może być pożyteczny), posiadają dla twórczości artystycznej a nawet naukowej olbrzymie znaczenie. Rzecz oczywista, nie należy z tego wyciągać

wniosku, że propaguję klasyczny intuicjonizm i za nic mam doświadczenie wraz z poprawnym myśleniem. Powtarzam tylko to, co stwierdzono i uzasadniono już dawno. Nie można więc połączyć znakiem równania raz na zawsze czynnej świadomości artystycznej i wysokiej jakości dzieła. Bardzo często znak równania bywa w tej kombinacji aktualny, ale nie zawsze. Zdarza się bowiem, że np. w dziedzinie malarstwa trzeba nim związać wartość i właśnie wielką wrażliwość na świat obiektywny oraz autonomiczną formę, z kolei przyrodzony takt artystyczny i popędowe czynności nie kontrolowane tak ściśle, jak czynią to umysły typu spekulatywnego. Słowem, może się zdarzyć, że malarz „świadomy" maluje zły obraz a malarz „intuicyjny" maluje obraz dobry, — bo przypomnieć trzeba zacytowany wyżej truizm o gatunkowym ciężarze talentu. Zdaję sobie jednakże sprawę z niebezpieczeństwa intuicjonizmu i bynajmniej go nie polecam jako klasyczną metodę tworzenia. Na razie poprzestaję tylko na obiektywnym oglądzie faktów.

Powracając do szczegółowego wypadku Olgi Boznańskiej, wydaje mi się wciąż jeszcze, że artystka ta reprezentowała typ drugi (wrażliwej intuicjonistki) pomimo, że malowała dobrze. Jakże to udowodnić? Zbadanie czyjejś świadomości artystycznej tj. wgląd w psychikę artysty, jest możliwy przy użyciu następujących metod: przez poznanie osobiste artysty i zadawanie mu pytań (zakładając szczerość odpowiedzi, względnie krytyczny do nich stosunek), przez obserwację osobnika w różnych sytuacjach życiowych, tj. przez stałe z nim obcowanie, przez wywiad pośredni, tj. przesłuchanie osób, które znały artystę osobiście, oraz przez badanie jego dzieła. Ta ostatnia metoda nie została wykształcona do tego stopnia, żeby jej wyniki gwarantowały rezultaty całkowicie pewne; znaczy to, że brak do tej pory klucza do ścisłego łączenia fizycznych, morfologicznych cech obrazu z fenomenami psychicznymi, towarzyszącymi działaniu twórczemu, podobnie jak brak jeszcze dostatecznie precyzyjnego klucza do psychicznej interpretacji fizycznych cech człowieka, chociaż badania tego rodzaju były prowadzone (np. Kretschmer).

Ponieważ Boznańskiej nie znałem osobiście, musiałem posługiwać się relacjami osób, które z nią obcowały. Relacje te były ze sobą zgodne, wynikało z nich, że Boznańska wygłaszała o swej twórczości sądy nieprawdziwe, tj. przeciwne faktom sprawdzalnym. Zacytuję tu jeden przykład, bo nie jest moim zamiarem wyczerpanie złożonego zagadnienia, które wymagałoby zapewne dłuższej i gruntownej rozprawy. Artystka twierdziła, że malarstwa nauczyła się w Monachium i że nie miała nic wspólnego z impresjonizmem. Tymczasem nie trudno sprawdzić, że jej styl indywidualny i dojrzały krystalizuje się nie w Monachium, lecz dopiero w Paryżu, następnie, że istnieją zupełnie wyraźne analogie między jej malarstwem a impresjonizmem. Wystarczy wspomnieć o jej „wrażeniowym" stosunku do przedmiotów i fakturze jej obrazów, złożonej z jasno p o k a z a n y c h smug farby, plam i plamek, wibrujących zgodnie z swoistymi prawidłami impresjonizmu w jego pointylistycznej, lecz nieortodoksyjnej postaci. Nie potwierdziła też swej świadomości artystycznej słowami, bo o sztuce na ogół nie mówiła w przeciwieństwie do malarzy typu intelektualnego, którzy chętnie teoretyzują i chętnie mówią o sztuce własnej lub cudzej. Rejestr tego rodzaju artystów jest długi i sięga w dość odległą przeszłość. Wystarczy wymienić np. takie nazwiska, jak Leonardo da Vinci, Dürer, Ingres, Delacroix, Cézanne, Picasso, — u nas Rodakowski i Pankiewicz. Boznańskiej jednak w tym szeregu na pewno umieścić nie można.

Samo zaś zbadanie jej dzieła nie wystarcza do wyjaśnienia kwestii. Bo z jednej strony jej spokojna, pełna sztuka, bardzo dojrzała, zrównoważona i jednolita mogłaby wskazywać na tworzenie świadome i refleksyjne, z drugiej zaś strony można jej malarstwo tłumaczyć jako wynik niezwykłej wrażliwości zarówno na kształt i wewnętrzne jakości obserwowanych przedmiotów, jak również na malarską formę, na barwy, na ich wzajemne relacje, sąsiedztwa i związki, na konsystencję i gatunek plamy barwnej, na charakter zamalowanej powierzchni. Można tu przyjąć subtelne, częścią wrodzone, częścią nabyte poczucie materii malarskiej i wszystkich spraw złączonych z rzemiosłem. Można też przypuścić duży dar psychologicznej introspekcji, bo wbrew pewnym opiniom utrzymuję, że przedstawienie przez artystkę istoty, to nie tylko projekcje jej osobowości, lecz równocześnie skutki pewnych objektywizacyj, a więc wyobrażenia indywiduów istniejących poza nią. Wreszcie świeżość jej tworów i mimo ostrożnego nakładania farby żywiołowa swoboda jej malarstwa oraz właściwe mu znamiona lekkości, będące przeciwieństwem „przemęczenia płótna" (w tym przypadku częściej tektury), a także unikania skomplikowanych, jak gdyby wykalkulowanych konstrukcyj

barwnych, zastąpionych prostotą — wszystko to wskazuje raczej na działanie instynktowne, regulowane wrodzonym „słuchem", na uległość wobec impulsów płynących od rzeczy, a przetapianych momentalnie i jakby automatycznie w łagodnym płomieniu psychicznego żywiołu artystki. Nie trzeba jednakże upraszczać sprawy, a raczej przypomnieć początek tego szkicu. Nie twierdzę, że Boznańska tworzyła w somnambulicznym transie, utrzymuję tylko, że według dostępnych mi źródeł poznawczych, w jej procesie twórczym brało górę nad kalkulacją impulsywne działanie.

Jeżeli pozyskanym przeze mnie wiadomościom odnoszącym się do sztuki Boznańskiej zostaną przeciwstawione inne, bardziej wiarogodne i przekonywujące, wówczas będę musiał zrewidować to, co o niej napisałem. Przewiduję jednakże (może ze zbytnim optymizmem), że ewentualne kontrargumenty nie będą na tyle mocne, żeby spowodować gruntowną zmianę mojego mniemania.

Tadeusz Dobrowolski

ERRATA

W II i III akcie dramatu Marii Dąbrowskiej „Stanisław i Bogumił", („Twórczość" zesz. I, styczeń 1946) znalazły się następujące błędy druku, które niniejszym prostujemy:

Str. 37 w. 18 od góry: zamiast „jestem na tym państwie Boga wikariuszem" powinno być: „jestem na tym państwie samego Boga wikariuszem".

Str. 40 w. 21 od dołu: zamiast „odgadujący gest" winno być „odganiający gest".

Str. 51 w. 6 od dołu: zamiast „znajom" powinno być „znajomy".

Str. 52 w. 3 od góry: „Czółno musi Dryjów" powinno być „Czółno musi być Dryjów".

WYKAZ TREŚCI

Str.

LOUIS ARAGON: Prawo rzymskie przestało istnieć 5
ARKUSZ POEZJI FRANCUSKIEJ 30
JULES VALLÈS: Nieprzejednani (przełożył i skomentował Adam Mauersberger) . . 57
ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI: Spojrzenie na poezję francuską 63
MARIA JARCZYŃSKA: Louis Aragon 81
WŁADYSŁAW BODNICKI: Komediant (akt II i III) 92
LEOPOLD BUCZKOWSKI: Dolinoszczęsna 107
TADEUSZ ŁADA-ZABŁOCKI: Ozymund, Na śmierć poety 117
KAROL W. ZAWODZIŃSKI: W stulecie romantycznego tomu poezji 121
HELENA BLUMÓWNA: Olga Boznańska 136

SPRAWY I TROSKI: TEATR NOWEGO CZASU

KAZIMIERZ WYKA: Renesans Zapolskiej czyli omdlenie teatru 146
HELENA WIELOWIEYSKA: Impertynencje i laurki 150
JULIUSZ ŻUŁAWSKI: Podstawy recenzji teatralnej 155
TADEUSZ KWIATKOWSKI: Aktor na scenach krakowskich 159
JULIUSZ KYDRYŃSKI: Krakowski teatr okupacyjny 171
JAN SZTAUDYNGER: Lista kochanków Dziesiątej Muzy 175
WOJCIECH NATANSON: Co się dzieje w teatrach zagranicznych 180

SPRAWOZDANIA

KRYSTYNA KULICZKOWSKA: Wygnaniec w oboim żywiole 187
HELENA WIELOWIEYSKA: W kraju poezji i rzeczy 192

NOTY

STEFAN FLUKOWSKI: Nowoczesna „Elektra“ 194
WOJCIECH NATANSON: „Dwa teatry“ 196
KAZIMIERZ WYKA: Lalka i aktor 198
STEFAN FLUKOWSKI: Trzeci akt „Wesela“ w Studium Iwo Galle 200
TADEUSZ DOBROWOLSKI: O świadomości plastycznej 201

SPIS TREŚCI

MIESIĘCZNIKA „TWÓRCZOŚĆ"
ZA I KWARTAŁ 1946
(STYCZEŃ — MARZEC)

(cyfry rzymskie oznaczają zeszyt, cyfry arabskie stronicę)

DIARIUSZ KULTURY POLSKIEJ 1945 (zestawił i uwagami wstępnymi zaopatrzył Piotr Grzegorczyk) . . . . . II, 161
KOŚCIUSZKO TADEUSZ: Rozmowy (wybrał Adam Mauersberger) . . . . II, 5

PROZA

ARAGON LOUIS: Prawo rzymskie przestało istnieć . . . . . III, 5
BUCZKOWSKI LEOPOLD: Dolinoszczęsna . . . . . III, 107
FLUKOWSKI STEFAN: Duchowie . . . . . I, 137
HOŁUJ TADEUSZ: Powrócić . . . . . II, 149
IWASZKIEWICZ JAROSŁAW: Bitwa na równinie Sedgemoor . . . . . I, 55
KRAŚNICKA LUCYNA: Pamiętnik z roku 1846 . . . . . II, 110
PARANDOWSKI JAN: Spotkanie wśród gwiazd (z tomu dial. fantast. „Gospoda na mlecznej drodze") . . . . . I, 5
VALLÈS JULES: Nieprzejednani (z komentarzem Adama Mauersbergera) . . . III, 57

DRAMAT

BODNICKI WŁADYSŁAW: Komediant (akt II i III) . . . . . III, 92
DĄBROWSKA MARIA: Stanisław i Bogumił (akt II i III) . . . . . I, 29
SKOWROŃSKA-FELDMANOWA JANINA: Tadeusz i Ludwika (akt II i III) II, 22
SWIRSZCZYŃSKA ANNA: Śmierć Orfeusza (fragmenty dramatu) . . . . I, 19

POEZJA

APOLLINAIRE GUILLAUME: Prześliczna rudowłosa . . . . . III, 44
„ „ Smutek gwiazdy . . . . . III, 46
ARAGON LOUIS: Art poétique . . . . . III, 55
BACZYŃSKI KRZYSZTOF: Serce jak obłok . . . . . II, 42
BRATNY ROMAN: Testament . . . . . I, 79
COCTEAU JEAN: Aix . . . . . III, 42
„ „ Poeta trzydziestoletni . . . . . III, 41
„ „ Włosy siwe . . . . . III, 42
DUHAMEL GEORGE: Ballada o Florentynie Brunier . . . . . III, 42
ELUARD PAUL: Bez urazy . . . . . III, 52
„ „ Jutrzenka rozprasza potwory . . . . . III, 53
„ „ Sen z 21 września 1943 . . . . . III, 54
„ „ Złoto warg twoich . . . . . III, 52
* * * („W imię czoła...") . . . . . III, 55

FARGUE LEON PAUL: Aeternae memoriae patris . . . . . III, 46
GAJCY TADEUSZ (pseud. Karol Topornicki): Do potomnego . . . . . I, 72
JACOB MAX: Odjazd żeglarza . . . . . III, 40
JAMMES FRANCIS: W pięknym słońcu . . . . . III, 37
KALEWALA, RUNA I: Stworzenie świata . . . . . II, 38
LARBAUD VALERY: Obrazy . . . . . III, 38
ŁADA-ZABŁOCKI TADEUSZ: Na śmierć poety . . . . . III, 118
„ „ Ozymund . . . . . III, 117
MALLARMÉ STEPHANE: Pomnik Edgara Poe . . . . . III, 33
„ „ Popołudnie Fauna . . . . . III, 34
„ „ Wachlarz panny Mallarmé . . . . . III, 32
NERVAL GERARD de: El Desdichado . . . . . III, 30
NOAILLES ANNE de: Wymyślili nam duszę . . . . . III, 38
PLATON: Epigramaty . . . . . I, 17
RIMBAUD ARTHUR: Michał i Krystyna . . . . . III, 30
„ „ Uczta głodu . . . . . III, 31
SUPERVIELLE JULES: Nieznani przyjaciele . . . . . III, 51
„ „ W głębi świata . . . . . III, 49
„ „ W przestrzeni i w czasie . . . . . III, 50
TEOKRYT: Sielanki VI i XI (z koment. Art. Sandauera pt. „Cyklop w zalotach") I, 12
VERHAEREN EMIL: Wypiekanie chleba . . . . . III, 37

ROZPRAWY

BIEŃKOWSKI ZBIGNIEW: Spojrzenie na poezję francuską . . . . . III, 63
DOBROWOLSKI TADEUSZ: Wspomnienie o muzeum, którego nie ma . . . . I, 143
GRZYBOWSKI KONSTANTY: W klimacie hitleryzmu . . . . . I, 83
INGARDEN ROMAN: Człowiek i czas . . . . . II, 121
IRZYKOWSKI KAROL: Literatura od wewnątrz . . . . . I, 110
JARCZYŃSKA MARIA: Louis Aragon . . . . . III, 81
PAWLIKOWSKI JAN G. H.: Przekleństwo zakłamania . . . . . I, 119
PŁOMIEŃSKI JERZY EUGENIUSZ: Przed wybuchem powstania krakowskiego w 1846 roku . . . . . II, 62
WERFEL ROMAN: Dembowski i Szela (Rok 1846) . . . . . II, 70
WYKA KAZIMIERZ: Pogranicze powieści („Droga wiodła przez Narvik" K. Pruszyńskiego, „Dymy nad Birkenau" S. Szmaglewskiej, „Noc" J. Andrzejewskiego) II, 138
ZAWODZIŃSKI KAROL W.: W stulecie romantycznego tomu poezji . . . . III, 121

SPRAWOZDANIA, ARTYKUŁY, LISTY, NOTY

BLUMÓWNA HELENA: Olga Boznańska . . . . . III, 136
CSORBA TIBOR: Tadeusz Kościuszko i polskie tematy w literaturze węgierskiej II, 208
DOBROWOLSKI TADEUSZ: O świadomości plastycznej . . . . . III, 201
FLUKOWSKI STEFAN: Nowoczesna „Elektra" . . . . . III, 194
„ „ Trzeci akt „Wesela" w Studium Iwo Galle . . . . III, 200
FRANTZ WIKTOR: Na marginesie „Pocałunku" . . . . . II, 213
GORYŃSKI JULIUSZ: Zagadnienie „kiczu" w sztuce plastycznej . . . . . I, 164
GRAD JÓZEF: Żywioł chłopski w poezji („Oberek świętokrzyski" J. Ozgi-Michalskiego) . . . . . I, 172
GRZEGORCZYK PIOTR: Uwagi wstępne (Do „Diariusza kultury polskiej 1945") II, 161
HOMOLACS KAROL: Rola rzemiosła artystycznego w kulturze mas . . . I, 158

KUCZYŃSKI STEFAN: Na marginesie „Stanisława i Bogumiła“ M. Dąbrowskiej . II, 21
KULICZKOWSKA KRYSTYNA: Wygnaniec w oboim żywiole („Wiek klęski“ A. Słonimskiego) . . . . . III, 19
KWIATKOWSKI TADEUSZ: Aktor na scenach krakowskich . . . . . III, 15
KYDRYŃSKI JULIUSZ: Krakowski teatr konspiracyjny . . . . . III, 17
NATANSON WOJCIECH: „Dwa teatry“ . . . . . III, 19
„ „ Co się dzieje w teatrach zagranicznych . . . . III, 18
PREGERÓWNA JANINA: „Krata“ Gojawiczyńskiej . . . . . I, 17
PUGET JACEK: Oblicze sztuk plastycznych . . . . . I, 16
REMER JERZY: Rozmowy o zabytkach i ich ochronie . . . . . I, 15
SANDAUER ARTUR: „Cyklop w zalotach“ (komentarz do Teokryta „Sielanek“ VI i XI) . . . . . I, 1
„ „ Poezja intelektualna („Sprawa wyobraźni“ Z. Bieńkowskiego) . . . . . I, 16
SZTAUDYNGER JAN: Lista kochanków Dziesiątej Muzy . . . . . III, 17
VOGLER HENRYK: Kapłan klasycznego rytuału („Przekleństwo morza“ A. M. Świnarskiego) . . . . . I, 17
„ „ Nowe czasy w starych dworkach („Wiosna 1944“ F. Bieńkowskiej i „Stary Dworek“ A. Ważyka) . . . . I, 17
WIELOWIEYSKA HELENA: Impertynencje i laurki . . . . . III, 15
„ „ W kraju poezji i rzeczy („Kraj“ J. B. Ożoga) . III, 19
WINKLER KONRAD: Na drodze ku nowemu mecenatowi sztuki . . . . I, 16
WYKA KAZIMIERZ: Lalka i aktor . . . . . III, 19
„ „ Renesans Zapolskiej czyli omdlenie teatru . . . . III, 14
ŻUŁAWSKI JULIUSZ: Podstawy recenzji teatralnej . . . . . III, 15

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“, Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka. Sekretarz odpowiedzialny: Karol Kuryluk.
Kolegium redakcyjne: Leon Kruczkowski i Jan Wiktor.
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1.
Cena zeszytu 40 zł. Prenumerata kwartalna 120 zł, półroczna 240 zł.

CZYTELNIK